جابر عصفور

تحديات الناقد المعاصر



جابر عصفور

تحديات الناقد المعاصر

الكتاب: تحديات الناقد المعاصر
المؤلف: جابر عصفور

عدد الصفحات: 352 صفحة

الترقيم الدولي: 978-9938-886-50-4

رقم الناشر: 14/441-59

الطبعة الأولى: 2014

الناشر:

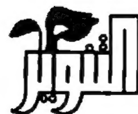
دار التنوير للطباعة والنشر

لبنان: بيروت - الجناح - مقابل السلطان ابراهيم
سنتر حيدر التجاري - الطابق الثاني - هاتف وفاكس: 009611843340
بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com
مصر: القاهرة-وسط البلد -19 عبد السلام عارف (البستان سابقًا)-الدور 8-شقة 82
هاتف: 0020223921332 فاكس: 0020227738932
بريد إلكتروني: cairo@dar-altanweer.com
تونس: 24، نهج سعيد أبو بكر - 1001 تونس
هاتف وفاكس: 0021670315690
بريد إلكتروني: tunis@dar-altanweer.com
موقع إلكتروني: www.dar-altanweer.com



جابر عصفور

تحديات الناقد المعاصر



اهـداء

إلى روح إدوارد سعيد

مثقفا ثوريا، وناقدا عظيما، وصديقا عزيزا

مفتتح

غالب الظن أن انحيازي إلى العقلانية كان واضحًا في حفاوتي الشديدة بأبيات صلاح عبد الصبور التي تقول- في قصيدة "مرثية رجل عظيم":

كان يريد أن يرى النظام في الفوضى

وأن يرى الجمال في النظام.

وربما كان ترديدي الدائم لهذين السطرين، منذ أن قرأتهما في ديوان "تأملات في زمن جريح" (1970) ليس تعبيرًا عن إعجاب خالص من ناقد شاب لم يكمل الثلاثين بعد لشاعره الأثير فحسب، وإنما كان تعبيرًا عن منحى معرفي تميل إليه شخصية هذا الناقد الشاب الذي كنته في السادسة والعشرين من عمري، حين أهداني صلاح عبد الصبور ديوانه، وخط على صفحته الأولى إهداء رقيقًا ينبئ عن حسن ظنه بهذا الناقد الشاب الذي كان - ولا يزال بعد كل هذه السنوات الطويلة - مفتونًا بشعره. لقد كنت أرى في هذين السطرين، على نحو غامض بالقطع، أسلوب حياة، وطريقة بعينها في رؤية العالم؛ فقد كنت حقًا أريد أن أرى النظام في فوضى مابعد العام السابع والستين، ولم أكن- ولا أزال- أتخيل الجمال إلّا نظامًا، يعيد إلى ركام الأشياء معناها، أو إلى فوضى الأشياء مغزاها، فيفرض عليها معنى بعينه حين يضعها في نسق من دون غيره. ولم أكن أدرك بوضوح، كما أدرك الآن، أن البحث عن نسق معقول هو مفتاح فهم الأشياء، وهو الدليل على تملكها معرفيًا، ما ظل الفهم تملكًا للمفهوم كما تعلمت من محمد مندور الذي كان ناقدًا ذائع الصيت إلى عام وفاته سنة 1965، وهو العام الذي تخرجت فيه من الجامعة، وغالب الظن أني أعجبت بنقده؛ لأنه كان يحيل الأعمال الإبداعية التي كان يكتب عنها إلى أنساق معقولة أو مفهومة على نحو واضح، يعني تملّكها معرفيًا. وهذا ما كنت أسعى إليه في مقاربة الأعمال الإبداعية التي كنت- ولا أزال- أراها أشبه بعوالم نتأملها، باحثين

في كل عالم منها عن الخيط أو الخيوط التي تلم شتاتها، وتنتظمها، مختفية وراء تشتت الشكول والصور، وخلف تغيّر الألوان والأشكال، أو خلف اشتباه الوهم والخيال. هل كنت واعيًا بهذه العقلانية التي انطوى عليها؟ المؤكّد أن أسطر صلاح عبد الصبور جعلتني واعيًا بها؛ فقد كنت بدأت العمل في أطروحة الدكتوراه، ونشرت أكثر من مقال نقدي، وانتسبت إلى تقاليد طه حسين التي أورثتني الإيمان بالعقلانية والحرية والعدل الاجتماعي والنزعة الإنسانية. وكانت العقلانية تعني التملّك المعرفي لموضوع البحث باكتشاف عناصره التكوينية، ومن ثم نسقه. وهذا هو ما تصورت أني أنجزته في أطروحتي للدكتوراه عن مفهوم "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، حين كشفت عن العناصر التكوينية للمفهوم الذي عقلنته عندما اكتشفت ما تخيلته عناصر تكوينية، ومن ثم جعلت منه نسقًا قابلًا للتملّك المعرفي، أي الفهم الذي يعين على التحليل والتفسير والتقييم، وذلك من منظور نقدي لا يفارق المنحى العقلاني الذي وصلني بصلاح عبد الصبور، كما وصل صلاح عبد الصبور بأساتذته وأساتذتي من تلامذة طه حسين المباشرين الذين تعلمت على أيديهم، وأهمهم سهير القلماوي وعبد العزيز الأهواني وشكري عياد.

ويبدو أن الممارسة النقدية- على مستويي التنظير والتطبيق- هي التي جعلتني أنتهي إلى أن أي ناقد لا يستطيع أن يمضي طويلًا في مناقشة مهمة الشعر أو غيره من أنواع الفن بعامة من دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولا عن مهمة الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، فضلًا عن علاقة الفن بتلك المهمة أو هذا الموقف، فبمثل ذلك يلحظ الناقد العلاقة المتبادلة بين اكتمال الفن واكتمال الحياة على السواء. والحق أن هذا الفهم يقود إلى النتيجة التي تلازمه، وهي أن الناقد لن تكتمل له صفة الناقد، ابتداء، إلا إذا كان واعيًا بما يقوم به من نقد، بوصفه نشاطًا إنسانيًا واجتماعيًا وعلمًا من العلوم الإنسانية في آن؛ فالناقد في النهاية فرد في مجتمع، يعي أن ممارساته النقدية هي نشاط اجتماعي مشروط بشروط اللحظة التاريخية التي يمر بها مجتمعه، فهو يكتب داخل مجتمع يعي مسؤوليته ودوره فيه، خصوصًا من حيث هو فاعل اجتماعي يسعى إلى أن يسهم مع غيره، عن طريق دوره المتعين، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر، في الانتقال بالمجتمع من وهاد الضرورة إلى آفاق الحرية، سبيله إلى ذلك هو أداته النوعية من حيث هو فاعل اجتماعي، وهو الأمر الذي يفرض عليه أن يؤسس لنفسه أولًا، وللآخرين ثانيًا، وظيفة لهذا النقد الذي يمارسه تطبيقًا وتنظيرًا، مؤكّدًا أن نشاطه ليس نشاطًا إكماليًا وثانويًا لحضور الإبداع

بأنواعه في المجتمع، وإنما هو نشاط موازٍ، يتفق في الهدف والقيمة، ما ظلت وظيفة الإبداع مرتبطة بتحرير الإنسان من شروط الضرورة لينعم بآفاق الحرية التي لا نهاية لأبعادها، ما ظلت منطوية على المسؤولية التي هي جزء من معناها. وكما يدرك المبدع أنه يصل إلى العام من خلال الخاص، وإلى الإنساني عبر المحلي، فإن الناقد يدرك أن نشاطه يبدأ من قراءة النصوص المتعينة التي تفرض حضورها عليه سلبًا وإيجابًا، وتقوده قراءتها، في حالات بعينها، إلى مراجعة أدواته المزوّد بها، كي تحتوي النظرية التي يتبناها التنوّع اللانهائي لأعمال الإبداع التي قد تتأبى على حدود النظرية وأدواتها وقدرتها على الاستيعاب. وعندئذ لا بدّ من امتداد فعل المساءلة إلى النظرية نفسها، ووضعها موضع الفحص، سواء من منظور اكتمالها وسلامة أدواتها الذاتية التي قد تقبل التطوير نتيجة المساءلة، أو يثبت للناقد ضرورة تغييرها ومساءلة غيرها الذي يمكن أن يكون أكثر فاعلية منها. في الحالة الأولى، يمكن تغيير هذه الأداة أو تلك من الأدوات التقنية لتغدو النظرية أكثر فاعلية، في إطار الحفاظ على النسق الكلي الذي يحتويها، ويشد عناصرها التي هي أدواتها وتقنياتها، حتى المستعارة عن غيرها. وفي الحالة الثانية، لا بدّ من تغيير اللُّحمة والسّداة، واستبدال نظرية بغيرها.

وأتصور أنه لا بدّ من أن نلاحظ، في هذا السياق، الفارق الجذري بين إبداع النظرية وصياغتها وإبداع الأعمال الأدبية أو الفنية. الإبداع الأول فردي من إنتاج فرد بعينه، يصوغ رؤية جمالية هي موازاة رمزية لواقع محدد، وهي رؤية تجاوز هذا الواقع المتعيّن إلى كل واقع إنساني. أما الإبداع الثاني الذي يتّصل بصياغة النظرية، فهو بناء تصوري يجاوز الفرد، عابرًا للأفكار والقارات، لا يمكن نسبته إلى دين ولا قومية، ولا حتى إلى فرد بعينه، حتى لو بدأت نواة النظرية من فرد، كما حدث مع البنيوية التي بدأ تشكّلها من محاضرات دي سوسير في جامعة جنيف بسويسرا، مع السنوات الأولى من القرن العشرين، وانتهائها رسميًا، مع تظاهرات الطلاب وثورتهم في باريس سنة 1968.

وما بين سقوط "البنيوية" رسميًا في ثورة طلاب فرنسا سنة 1968 وعامنا هذا، 2014، سنوات ليست قليلة، انقلب فيها العالم رأسًا على عقب، سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وفكريًا، مرات. وتبدو هذه السنوات التي تقارب نصف قرن كأنها قرون متطاولة من الأحداث الجسام التي أسهمت في تغيير كل الموازين والمعايير سلبًا وإيجابًا. وربما كان أهم ما في عناصر الإيجاب ما أحدثته الطفرة المذهلة في التكنولوجيا من ثورة معرفية غير

مسبوقة في كل مجال، ومنها النقد الأدبي الذي لم يعد منقسمًا بين قطبي البنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية. في انقسام بدا كأنه رجع صدى للثنائية الضدية للحرب الباردة بين الرأسمالية الاشتراكية.

لقد ترك العالم هذه الثنائية وتخلى عنها ليدخل زمنًا مغايرًا لم تعد الولايات المتحدة تنعم فيه بدور القطب الواحد الأوحد، حتى لو كانت أوهامها تخايل بذلك، ودخلنا في زمن متعدّد الأقطاب، زمن انزاحت فيه المركزية الأوروبية - الأمريكية من صدارة المشهد ليظهر عالم جديد مُزاح المركز، قائم على التنوّع البشري الخلّاق الذي يضع النمور الآسيوية، متواصلة الصعود، في موقع الصدارة من تعدّدية المراكز التي حلّت محل الثنائية أو حتى الأحادية التي بدأت رحلة الأفول. وفي مقابل هذا التحوّل، وفي موازاته، وليس على نحو آلي، انداحت الثنائية القديمة للبنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية إلى تعدّدية مابعد البنيوية، بل مابعد البعد، فأصبحت في مواجهة "التفكيك" الذي تغيّرت صور أواخره عن صور أوائله، ومثله السيميوطيقا. وأضف إليها "الهرمنيوطيقا" أو نظرية الخطاب بمجالاتها التي تعدّدت، وفروعها التي تشعّبت، في موازاة "التداولية" و"الاتصالية" و"خطاب مابعد الاستعمار"الذي أصبح مدارس وجماعات. وأضيفت إلى الأسماء القديمة العشرات من الأسماء والإنجازات التي لم تفلت من صفات التعدّد والتنوّع فيها "نظريات الاستقبال" و"جماليات التلقي" في موازاة إنجازات مدارس علم النفس المختلفة، ابتداء من تلامذة لاكان في التحليل وليس انتهاء بدراسات المدارس التجريبية في علم نفس الإبداع والتلقّي على السواء.

صحيح أن الأجَدّ من النظريات النقدية لم يقض على الجديد الأصيل، ولكن مشهد التنوّع الخلّاق الذي تتراكم إنجازاته عامًا بعد عام، اختلف اختلافًا جذريًا عَمَّ كان عليه في السبعينات. والتعدّد الذي يلازم التنوّع الخلّاق بقدر ما يشير إلى تغيّر مشهد النقد العالمي، في سياق أوسع من المتغيّرات الجذرية العالمية، يفرض على الناقد الأدبي في العالم العربي، أن يراجع موقفه وموقعه، ويسائل نفسه في مواجهة كل هذه التحوّلات المعرفية، سواء في مجاله النوعي، أو بما يتأثر به هذا المجال النوعي، خصوصًا في زمن صاعد من علاقات المعرفة البينية.

وإذا تركنا هذا الجانب الموجب بأكثر من معنى إلى نقيضه، سنصطدم على الفور بتصاعد الأصوليات الدينية الذي كان، في بعد من أبعاده، رد فعل دفاعي عن هوية متخيلة،

قائمة على تصور بعينه لزمن ذهبي لا بدّ من استرجاعه. هذه الأصوليات تحوّلت تدريجيًا إلى العنف لأسباب يمكن رصدها، وليس هنا مجالها، وتحوّل العنف إلى الإرهاب الديني الذي كانت ذروته كارثة الحادي عشر من سبتمبر 2011 التي انقسم معها التاريخ إلى مابعد سبتمبر وما قبلها، والتي اقترنت بواقع كابوسي هو واقع عولمة الإرهاب الديني في مقابل أو موازاة عولمة الاقتصاد. ولقد اقترن أول رد فعل إيجابي على هذه الكارثة في ما تنادت إليه دول العالم (من خلال اليونسكو) من ضرورة تأكيد مبادئ "التنوّع البشري" الملازمة لمبدأ الاعتماد المتبادل اقتصاديًا، والتنوّع البشري الخلّاق ثقافيًا. وجاء رد الفعل الثاني من خلال اللجنة الدولية التي كلّفتها الأمم المتحدة بإعداد تقرير سرعان ما أصبح كتابًا بعنوان "عبور الانقسام" في موازاة كتاب اليونسكو السابق "تنوّعنا الخلّاق". والحقّ أن الكتابين علامتان دالّتان في سياق مواجهة فكرية لعولمة الإرهاب الديني. أعني سياق المواجهة الذي فرض على مفكر عالمي مثل يورجن هابرماس أن يعيد فتح باب الاجتهاد في مشروعي الحداثة والتنوير معًا، بوصفهما مشروعين لم ينتهيا بعد، ويظلّان أفقين متوازيين، متقاطعين من منظور العقلانية التواصلية أو الاتصالية، ومن ثم في حاجة إلى المزيد من الكشف، ما ظلت هناك متغيّرات تفرض العودة المجدَّدة، والمجدِّدة إليهما. ولم يكن هابرماس الأول في ذلك، فقد سبقه مارشال بيرمان في كتابه الأسبق عن الحداثة الذي صدر بالإنكليزية سنة 1982، وقد سبق أن ترجمت الفصل الأول منه ونشرته قبل ترجمة الكتاب كاملًا بعد ذلك في بيروت (راجع: الخيال، الأسلوب، الحداثة – القاهرة،2005).

هذه المتغيّرات تضيف بعدًا جديدًا، يفرض تحديًّا مضافًا على الناقد الأدبي في العالم العربي، من حيث هو فاعل اجتماعي، يواجه تحدّي الإرهاب الديني في حياته، سواء بالمعنى المباشر أو غير المباشر. ولذلك يكتسب وضع هذا الناقد دلالة مائزة، خصوصًا إذا كان ناقدًا مصريًا لم يشهد محاولات تديين الدولة في زمن الإخوان الذي مضى إلى غير رجعة فحسب، بل شهد ما حدث من قبل في مسارٍ متصاعد من تصاعد تيارات دينية منغلقة، تعمل، ولا تزال، على هدم حلم الدولة المدنية الحديثة بكل تجلّياتها، كي تستبدل بها نموذجًا يماثل النموذج الأفغاني في زمن القاعدة التي لا يزال خطرها قائمًا، بعد أن انتقل – بفضل الإخوان – إلى سيناء من الأرض المصرية. وهو وضع يفرض على الناقد الأدبي، في مصر على الأقل، أن يضع الإرهاب الديني في الطليعة من التحديات التي يواجهها بوصفه فاعلًا اجتماعيًا، ينطوي على قيم الحرية والعدالّة الاجتماعية والكرامة الإنسانية.

ويقيني الذي لا أزال عليه هو أن العقل النقدي هو الأداة التي تصل بين التحديات الفكرية الإيجابية التي نتجت عن الثورة المعرفية العالمية الهائلة التي اصطدمت بكارثة الحادي عشر من سبتمبر 2011، والتحديات المناقضة التي فرضها صعود الأصوليات الدينية التي اقترنت بتيارات إسلامية منغلقة، معادية للتطوّر، محاولة أن توقفه كي تعيد عقارب الزمن إلى الوراء. وكان لجوؤها إلى العنف ثم الإرهاب النتيجة الطبيعية لما انطوت عليه من تأويلات دينية مغلوطة، وعنصرية، وقائمة على التمييز الإقصائي الذي يبدأ بالكلمة وينتهي إلى القنبلة والصاروخ. هذا العقل النقدي الذي أتحدّث عنه هو صلب العقلانية التي بدأت بها، ووضعتها سابقة على الحرية بوصفها مبرّرها وعلّة وجودها في آن.

وتقترن العقلانية التي يؤسّسها العقل النقدي بما يؤسس لفعل المساءلة الذي يقوم به الناقد العربي في مواجهة التحديات المطروحة عليه فكريًا واجتماعيًا، في موازاة وفرة النظريات النقدية التي أصبحت تخايل الناقد الشاب بما يربكه ويحيره. ولا نجاة له من الإرباك وحيرة المخايلة إلّا بفعل المساءلة العقلية التي تبدأ من الإيمان بأن "النظرية" في النقد عابرة للأوطان، مجاوزة للأفراد والأديان، والانتقال من ذلك إلى الإيمان بأن هذه النظرية "مشروع" لا تكتمل سلامته المنطقية إلّا بمساءلته، ولا تتحقّق فائدته العملية إلّا بعد أن يطرح الناقد على هذه النظرية أو تلك، من حيث هي مشروعات، الهموم الخاصة بثقافته الوطنية أو القومية، وأن يضعها موضع المساءلة قبل استخدامها في التطبيق، وخلال عملية التطبيق، ومن ثم يضيف إليها بصمته الشخصية، وكأنه يؤديها ممارسة، بما يضيف إليها ويؤكّد أصالة ممارسته وتميّزها. وهذا هو الفارق الذي سرعان ما ظهر بين الذين تعاملوا مع البنيوية أو مابعدها على سبيل "الموضة" والذين رأوا فيها، حقا أو ظنًا، أفقًا منهجيًا واعدًا. ولا أزال أذكر- من خلال عملي في الإشراف على مجلة "فصول"- المقالات التطبيقية التي كانت ترد إلى المجلة لنقّاد لهم وزنهم - في ما يرى البعض- ولكن من دون روح أو شخصية أو حتى إسهام أصيل، فقد كانت هذه المقالات تقليدًا لهذا الناقد البنيوي الفرنسي أو الأمريكي، وذلك على نحو كان يجعل المقال كأنه تمرين طلاب، يتبعون قواعد إرشادية لنموذج أستاذ يتبعونه حرفيا، أو حذوك النعل بالنعل. والطريف أن عددًا لا بأس به من هؤلاء المقلّدين سرعان ما هجروا البنيوية عندما داهمتهم موضات لاحقة. وبدأوا في تقليد غيرها، كما لو كان تقليد الأجد هو نوع من التميّز، ولذلك كنت أقول، ولا أزال، إنه لا فارق بين من يقوم بتقليد رولان بارت أو

زيزاك Slavoj Zizek بوصفه الأحدث أو عبد القاهر أو ابن قتيبة بوصفه الأقدم، فكلاهما مقلِّد من أهل الاتّباع وليس الابتداع، فاقد للأصالة في الحالين.

والحق أن تأكيد أصالة الناقد مسألة في غاية الأهمية في هذا السياق، فليس المهم اللهاث وراء متغيّرات النظريات في العالم المتقدم أو الانبهار بها، ومن ثم اتباعها والانتساب إليها، فالأهم هو التمثّل الكامل والعميق للنظرية، وإدراك جوهرها وليس عرضها، ووضعها موضع المساءلة التي تسبق اختيار هذه النظرية أو تلك، أعني المساءلة التي لا تتوقّف في أثناء تطبيق النظرية نفسها في فعل الممارسة الذي هو المحك الحقيقي لقيمة النظرية وأصالة النقد والناقد في آن. وإذا كان مقياس القيمة يرتبط بالمدى الذي يمكن أن تتيحه النظرية، في فعل الممارسة، من اكتشاف أبعاد وعلاقات غير مكتشفة في العمل الإبداعي الذي يظل، دائمًا، في حاجة إلى المزيد من الكشف، فإن أصالة النقد والناقد تأتي من قدرته على الإضافة الذاتية إلى ما أخذ، أو إلى ما اختاره من بين النظريات المتاحة في أطرها التجريدية، وتحويل المبدأ العام في النظرية التي اختارها إلى ما هو خاص على مستوى الممارسة التي تجعل من رؤيته النقدية لهذا العمل الإبداعي أو ذاك متميّزة بما لا يمكن إغفاله بالنظر إلى غيره من النقّاد. وإذا أراد القارئ مثالًا قريبًا على ذلك، فليأخذ أي رواية من روايات نجيب محفوظ التي جذبت انتباه النقّاد جميعًا، ويقارن بين القراءات التي هي ممارسات عملية حول الرواية التي يتوقّف عندها، ويسأل نفسه عن القراءة التي كشفت له أكثر من غيرها عن أكبر قدر من أسرار العمل الروائي وخفاياه التي لم تظهر له عندما قرأ هذا العمل بمفرده. وساعتها سيعثر القارئ على مقياس أصالة الناقد ويعرفها بدليلها العملي الملموس.

أما أنا فإني نادرًا ما رأيت حالات أصالة تقترب من أصالة إدوارد سعيد الذي سوف يظل قامة رفيعة في مجال النقد الأدبي تنظيرًا وتطبيقًا. لقد سبق لي الكتابة عنه، ولكن حسبي أن أشير- في هذا السياق- إلى تأثره بأفكار ميشيل فوكو، وتطويرها في كتاباته، على نحو يؤكد دلالات "الأصالة" التي كتب عنها في كتابه "العالم والنصّ والناقد"، حيث يعرض لأفكار كل من فوكو وديريدا، ولكنه ينحاز إلى فوكو، ويصنع من تأثره به بعض ما يسهم في تأسيس أفكاره الخاصة عن العالم من ناحية أولى، وعن النصّ من ناحية ثانية، وعن علاقة الناقد بكليهما من ناحية أخيرة. وهو تأسيس نراه في قراءة نقد النقد في الكتاب، حيث توجد أعمق قراءة أعرفها لكتاب "المحاكاة" الذي كتبه إريك

أويرباخ في إسطنبول في أثناء الحرب العالمية الثانية، في موازاة قراءته التطبيقية لجوناثان سويفت مؤلف "رحلات جاليڤر". والحق أن تأسيس إدوارد سعيد لرؤيته النقدية لم يجعل له مكانة استثنائية بوصفه ناقدًا، محسوبًا على اليسار الأمريكي فحسب، وإنما جعل له مكانة بارزة في خطاب مابعد الاستعمار، أو نقض الخطاب الاستعماري إذا شئنا الدقة، وهو الأمر الذي رأيناه في ما كتبه عن "الاستشراق"، و"تغطية الإسلام"، و"الثقافة والإمبريالية" وغيرها من كتبه الأساسية.

ومن المهم الإشارة إلى أنه لم ينس هويته الفلسطينية ولا تراثه العربي؛ فأصدر كتابه عن مسألة فلسطين، وذلك في موازاة إفادته من فهم اللغة من منظور المذهب "الظاهري" في تراثه العربي لعلم اللغة، واستغلاله أفكار ابن جني وابن مضاء القرطبي صاحب "الرد على النحاة"، وذلك في صياغة تصوره الخاص عن اللغة، في الفصل الذي كتبه عن "العالم والنصّ والناقد" في الكتاب الذي يحمل هذا العنوان. ولذلك يلحظ القارئ الخبير لهذا الفصل السلاسة التي يجمع فيها إدوارد سعيد بين ميراثه العربي ممثلًا في أفكار الظاهرية كابن جني وابن مضاء القرطبي، جنبًا إلى جنب أفكار ڤيكو وفوكو ولوكاش وغيرهم من مفكري الغرب، وذلك في نسيج فكري يحيل التجاور إلى تفاعل يصنعه فكر جدلي يقيم كليات جديدة. ولذلك فكتاب "العالم والنصّ والناقد" من أهم كتبه التي يكشف فيها عن رؤيته النقدية في الفصل التمهيدي الذي يحمل عنوان "النقد المدني". وهو النقد الذي يناهض الأصولية والقمع وانغلاق النظرية على نفسها بما يحيلها إلى دوجما. وهو النقد الذي لا يفارق الحرية في معانيها السياسية والاجتماعية والثقافية، مدافعًا عن حقوق الإنسان رافعًا لواءها في كل مكان، والكاشف عن قمع "السلطة"- كل سلطة تحول بين حرية الفرد والجماعة. يضاف إلى ذلك أن النقد المدني هو النقد الذي يكتب في العالم، شأنه في ذلك شأن الأعمال الأدبية والإبداعية بعامة، ولكن من أجل العالم، وتحرير أفراده من شروط الضرورة، بإبداع الكلمة في حالة الأدب، وبالكتابة عن الأدب بما يجسد رؤاه المدنية الملازمة لقيمة الحرية التي لا تفارق بعدها الإنساني في حالة النقد. والحق أن المسافة بين ما يسميه إدوارد سعيد "النقد المدني" وما أسميه "النقد التنويري" جد قصيرة، خصوصًا في الدائرة التي يتأسس بها النقد الأدبي على مبدأ المساءلة، ويواجه بها الناقد ثقافة التخلّف بلوازمها القمعية المتخلّفة في مجتمع متخلّف، أو يواجهها بلوازمها القمعية المخادعة في مجتمع بالغ التقدم كالولايات المتحدة التي عاش فيها إدوارد سعيد ومات من دون أن يكف عن مواجهة المؤسسات

والنزعات المعادية لقيم الحرية والعدل والإنسانية والحلم بالمستقبل الواعد، سواء لدى الأفراد أو الجماعات أو الشعوب.

وأضيف إلى ذلك البعد المنهجي الذي يجعل الناقد لا يفارق الموضوعية في الممارسة النقدية، حتى لو كان العمل الإبداعي الذي ينقده يصدر عن رؤية عالم مغايرة، أو حتى مناقضة لرؤية العالم التي ينطوي عليها الناقد. وهو الأمر الذي يجعل من النقد الأدبي علمًا بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية. أعني ذلك المعنى الذي يجعل من ذات الباحث إلى حد ما، ومع شيء من الاحتراس، بعض موضوع البحث. ولا أزال أذكر حالة الإعجاب غير العادية التي شعرت بها عندما قرأت كتاب إدوارد سعيد "العالم والنصّ والناقد" للمرة الأولى في النصّف الأول من الثمانينات، وكنت وقتها أكتب دراستي عن "نقّاد نجيب محفوظ"، وكلي ثقة أن بعض أفكار إدوارد سعيد عن ثلاثية العالم والنصّ والناقد قد تسربت إلى الدراسة، ولا يزال الكتاب نفسه موجودًا في مصادر الدراسة. ويبدو أن مفهوم "النقد المدني" كان مسهمًا بانغماسي في الكتابة عن العالم القائم أملًا في عالم أفضل ومستقبل أفضل، يحقق المزيد من إبداع النصوص المجسدة للحرية بكل معانيها، فقد كنت ولا أزال أحلم - مع صلاح عبد الصبور- بعالم يحمل إلينا النجوم الوضاءة على الكفين: الحرية والعدل. ولذلك شعرت بأهمية المقاومة بالكتابة عن نقائض الحرية والعدل الذي يفرض لوازمه: العقلانية والنزعة الإنسانية والنظرة المستقبلية. هكذا ازدوج نشاط الناقد الذي أنطوى عليه؛ فبدأت الكتابة من أجل التنوير والدولة المدنية في موازاة الكتابة عن نصوص الأدب ونصوص النقد في الوقت نفسه. ولم تكن الكتابة مزدوجة لا تلتقي على طول الخط، أو امتداد الممارسة التي شملت التورط في العمل الثقافي العام، وإنما كانت دائمًا هناك نقاط للتجاوب والتماس والتداخل، سواء وأنا أكتب عن الإبداع المقاوم للتطرف الديني الذي انقلب انغلاقًا وتخلّفًا وإرهابًا، أو الإبداع المقاوم للتسلط السياسي والاجتماعي. أما نقاط الاتصال والتجاوب فكانت تظهر في الكتابة عن "الرواية والاستنارة" أو الكتابة عن خصوصية وضع الناقد العربي وتحدياته النوعية التي لا يشاركه فيها غيره. وهكذا تحوّل النقد الأدبي، في حالات كثيرة، إلى تنوير ودفاع عن الدولة المدنية، وتحوّل التنوير والدفاع عن الدولة المدنية إلى نقد أدبي لا يتباعد كثيرًا عن معنى النقد المدني عند إدوارد سعيد.

وقد أسعدني الحظ بلقاء إدوارد سعيد الإنسان ومعرفته عن قرب سنة 1997 عند

حصولي على جائزة مؤسسة سلطان العويس في النقد الأدبي. وكان إدوارد سعيد قد حصل على جائزة التميّز الخاصة بهذه الجائزة، وقضينا أيامًا جميلة في مدينة دبي، جعلتني أتعرف عن قرب إلى الملامح الإنسانية للرجل الذي كتب عن تقديره لمجلة "فصول" التي أسهمت في تأسيسها ثم رئاسة تحريرها في سنواتها الذهبية، وعن دورها الرائد في تأسيس خطاب نقدي مغاير، وكتب كتابة تقدير مفرح لبحثي عن "بلاغة المقموعين" في كتابه "تأملات عن المنفى" الذي صدر عن جامعة هارڤارد سنة 2002. وقد كنت أستاذًا زائرًا فيها خلال هذا العام، أسعى إلى تحديث أدواتي النقدية، وأواصل مساءلة النظريات النقدية التي جاءت مابعد البنيوية ومابعد البعد. وبقدر ما أحزنني مرض إدوارد سعيد الذي أوجعني علمي به، فقد زادني احترامًا له وإعجابًا به مقاومته المرض اللعين الذي لم يفتّ من عضده، فظل يقاوم المرض والموت بالكتابة إلى أن توفاه الله في الخامس والعشرين من سبتمبر 2003، بعد عام من صدور كتابه "تأملات عن المنفى". رحمه الله فقد كان ناقدًا تعلّمنا منه الكثير، وصديقا أفخر بصداقته.

وبعد، فإن هذا الكتاب يضم عددًا من المقالات والدراسات ولم أجمع بعضها إلى بعض إلّا لأنها تتجاوب معًا في المبادئ التي أحاول تأكيدها في هذا المفتتح، فهي تجسد تحديات الناقد المعاصر، ولكن من منظوري النقدي الذي استقرت عليه ممارساتي النقدية، تنظيرًا وتطبيقًا، وانتهت إليه. ولذلك كان لا بدّ لي من إعادة تحريرها والإضافة إليها. كي تؤكد ما أصبحت عليه رؤيتي للعالم وللنقد الأدبي على السواء. وسوف يلاحظ القارئ أن التنوير غاية من الغايات التي تصل الناقد العربي بمجتمعه، وهدف من الأهداف الأساسية لكل ما يأتي من صفحات، سواء في محاولات التأصيل، أو عرض مفاهيم القراءة، أو صعود النقد المحدث أو الحداثي أو الوقوف عند قضايا نقدية بعينها، فالهدف الأساسي الذي لا يتغيّر هو مواجهة تحديات الناقد العربي المعاصر تحديدًا، ولكن بما يتضمّن تنوير القارئ العربي، والكشف له عن آفاق تظل في حاجة إلى الكشف، بما في ذلك الطريقة التي أفهم بها عمل الناقد بوصفه فعلًا جذريًا من أفعال العقلانية التواصلية أو الاتصالية، وذلك في موازاة دفع القارئ إلى أن يضع كل ما في هذا الكتاب موضع المساءلة التي تنتهي به إلى ملء الثغرات، وإنطاق المسكوت عنه، وذلك في المدى العقلاني الذي لا يفارق الإيمان بالنسبية، ويرى السؤال كالشك علامة على طريق معرفة متجدّدة لا تعرف المطلقات ولا برد اليقين الذي تعمى به العقول المذعنة.

ولا يسعني – في النهاية – سوى شكر من أعان على صدور هذا الكتاب من الأصدقاء الذين أدين لحواراتهم بتعميق عدد من أفكاري الأساسية وتطويرها. وأخص بالذكر صديقي حسن ياغي الذي دفعني الحوار الطويل المتواصل معه إلى إعادة تحرير عدد من فصول الكتاب. وشكري للأصدقاء أيمن صابر وحسن كامل ونجلاء الكاشف التي تبقى على إخلاصها ووفائها. ولا أنسى القارئ الذي أرجو أن يغفر لي ما قد يجده من تقصير غير مقصود. ومن يغز يغنم مرّة ويُشمَّت كما قال الشاعر الصعلوك: الشنفرى.

جابر عصفور

الدقي، 25 مارس 2014

تأصيل

تحدّيات الناقد المعاصر

-1-

أعتقد أنه في ضوء المتغيّرات الجذرية التي حدثت على امتداد الكوكب الأرضي بوجه عام، وفي عالمنا العربي بوجه خاص، لا بدّ من إعادة النظر في واقع الحياة الثقافية والأدبية، وعلى رأسها النقد الأدبي من حيث وظائفه وعلاقته بأوجه الواقع المختلفة، وذلك على نحو يكشف لنا عن التحديات التي يواجهها الناقد، ويجب عليه التصدي لها بالتشخيص والتحليل في آن. وأهم هذه التحدّيات، في تقديري، ثلاثة. أولها التحدّي النصّي، وثانيها التحدّي المنهجي، وثالثها التحدّي الاجتماعي والسياسي ويمكن أن نلحق بهذه التحديات الثلاثة تحدّيًا رابعًا هو التحدّي الثقافي.

وعندما نتحدث عن التحدّي الأول فإننا نصبح في مواجهة النصّ الأدبي الذي هو مجال عمل الناقد، سواء كان هذا النصّ شفاهيًا أو كتابيًا، عاميًا، أو فصيحًا : مقسمًا على أجناسه أو أنواعه التي تشمل المسرح والرواية والشعر، فضلًا عَمَّ أصبح يطلق عليه "نصٌّ" فحسب، بالتنكير أو التعريف، وهو نوع من الكتابة الأدبية المتحررة من قيود الأنواع أو الأجناس، ولا هدف لها إلّا خلق كتابة موازية أو معبرة عَمَّ يشعر به كاتبها في موقف من المواقف. والحق أن الناقد الأدبي ظل يهرب طويلًا من مجال عمله النوعي، وهو النصّ، إلى مجالات أخرى سياسية أو اجتماعية، متجاهلًا النصّ من حيث كونه نقطة البدء والختام لعمله، والفضاء الحقيقي الوحيد لممارسته التطبيقية أو حتى تنظيراته التي تعرض لهوية النصّ الأدبي وحدوده وأجناسه على السواء، مؤكّد أن النصّ الأدبي هو مهنة الناقد ومجاله الاحترافي. وكما يلتزم الجرّاح بالجسد الذي يجري عليه وفيه عملياته الجراحية، فإن الناقد ملتزم بالنصّ الذي يجري عليه ممارساته النقدية. وفي

هذا المجال لا بدّ من تحديد الفارق بين وجهات نظر التيارات النقدية المختلفة في فهم النصّ ذاته وعلاقاته بالعالم. وهنا تتباين مدرسة النقد الجديد التي كان من أعلامها شعراء مثل ت. إس. إليوت وأرشيبالد ماكليش وبروكس. وكان النصّ عند أمثال هؤلاء العلّة والمعلول، الهدف الأول والأخير، فالنصّ قائم بذاته، مكتفٍ بنفسه لا يحتاج في تحليله إلى أي شيء من خارجه، فيكفي الناقد أن يتأمل مجال الحضور النوعي للنص أو حال وجوده، وعندئذ يمكن أن يعثر في الحضور الذاتي المستقلّ لهذا النصّ على مفاتيح تحليله وتفسيره، فضلًا عن عملية تقييمه التي تتحدد آليًا بمجرد انتهاء عمليتي التحليل والتفسير،وبالاعتماد عليهما. وقد شاع هذا الفهم بين أنصار النقد الجديد في العالم العربي من أمثال رشاد رشدي وتلامذته وأشباهه. وكان يواجه هؤلاء تيار آخر يرى ممثلوه أن النصّ ليس مستقلًا بنفسه، ولا مكتفيًا بذاته، لأنه نصّ متولّد من كاتب، ينتسب إلى طبقة اجتماعية لا بدّ أن يعبّر عنها ويعكس همومها في الواقع الذي نعيشه. وفي موازاة هذا النوع من النقّاد كان نقّاد التعبير المقترنون بالمدرسة الرومانسية الذين كانوا يرون أن العمل الأدبي تعبير عن وجدان صاحبه، وأنه يتدفق من هذا الوجدان كما يتدفق الماء من النَّبع، أو كما يتدفّق الضوء من مصدره الداخلي في المصباح. وكان نقّاد التعبير بهذا الفهم يوازون نقّاد المحاكاة الذين كانوا قبلهم، والذين ثاروا عليهم. أعني النقّاد الذين كانوا يذهبون إلى أن النصّ الأدبي مرآة ينعكس عليها كل ما يواجهها وكل ما أدّى إليها في آن.

ولقد كان النقد الجديد يرفض كلا الاتجاهين السابقين على السواء، ويرى في فهمهما للنص الأدبي قاسمًا مشتركًا هو قاسم المحاكاة التي تحاكي ما في خارج النصّ، سواء الواقع في الخارج كما ذهب أنصار المحاكاة الكلاسيكية، أو في الداخل كما فعل أنصار نظرية التعبير التي فهمت النصّ الأدبي بوصفه محاكاة داخلية، أو تعبيرًا يخرج ما في داخل المبدع للخارج قصة أو قصيدة.. إلخ. وكانت النزعة الآلية لهذين التيارين تدفعنا إلى الإقبال على النقد الجديد والتأثّر به، فأخذنا نردّد عبارات من مثل: "إن العمل الأدبي مكتفٍ بنفسه"، وأنه "مستقل بوجوده"، وأنه خُلق ليوجد في عزلة، كائنًا جديدًا مخلوقًا، لا علاقة له بأصله أو دوافعه، أو حتى ما يأتي بعده، أو ما يمكن أن يترتّب عليه. وقد ظلّت هذه النزعة الجمالية في نظرتها إلى النصّ قائمة، في مواجهة الفهم الاجتماعي أو الواقعي للنصّ الأدبي الذي أصبح انعكاسًا للواقع، إلى أن قامت حرب1967 التي غيّرت الوجه الأدبي والثقافي للعالم العربي، فارتحلت مع الهزيمة النظرتان المتناقضتان: النصّ

مستقل بنفسه، في مقابل النصّ انعكاس للواقع الاجتماعي، وحلت محلّهما نظرتان أو فهمان متضادان، أولهما فهم البنيوية الشكلية، وثانيهما البنيوية التوليدية، وكلا الفهمين يبدأ من البنية، لكنهما يختلفان في كيفية فهم ماهيتها. أما البنيوية التوليدية فرأت أن النصّ الأدبي بنية، وفهمت البنية على أنها وظيفة، من حيث هي تصوّر تخيّلي يقدم حلًّا أو كشفًا لمشكل اجتماعي تعانيه طبقة بعينها أو شريحة من شرائحها، وتنتجه الذات المجاوزة للفرد، لتسهم به عن طريق أديب متميّز في صياغة حل لمأزق اجتماعي، يتشكّل في رؤية عالم تبدعه العبقرية الفردية الإبداعية لشعراء أو روائيين أو مسرحيين ينتمون إلى هذه الطبقة أو الشريحة. وإذ فهمت البنيوية التوليدية النصّ بوصفه بنية متولّدة عن رؤية عالم بعينها، وأنه لا يمكن فهم بنائها إلّا بردّ مكوّنات البنية الأدبية أو النصّ الأدبي إلى البنية الكبرى للوعي الاجتماعي الذي تولّدت منه وعنه، فإن البنيوية الشكلية فهمت البنية على أنها مجموعة من العلاقات الشكلية التي تتكوّن حول محورين، محور رأسي ومحور أفقي. وأن هذه البنية هي علاقاتها المكوِّنة، والتي لا يمكن فصلها عنها رأسيًا ولا أفقيًا. هذه البنية لها وجودها الذاتي المستقل عن أي شيء، وهي تصنع أدبية الأدب، وشعرية الشعر، ومسرحية المسرح، وقصية القص. وكأن الهدف الأول من هذه البنيوية الوصول من داخل البنية الجزئية إلى البنية الكليّة التي تجعل من الشعر شعرًا، ومن المسرح مسرحًا، ومن القصة قصًّا. وقد عاش البنيويون الشكليون الأول في هذا الوهم ردحًا من الزمن، لكنهم سرعان ما اكتشفوا أنهم يسعون إلى الإمساك بالريح.

وقد حدث ذلك عندما جاء من بعدهم من أمعن التأمل في علاقات البنية أو النصّ، وتروى إزاء فهم المحور الأفقي والمحور الرأسي. وقد تعلّمنا من هؤلاء أن المحور الأفقي هو علاقات حضور، كأن أقول: "حضر سليمان العسكري إلى مقر مجلة العربي". فمن المنظور الأفقي، يرى القارئ كل كلمات الجملة مطبوعة على سطر واحد، وعلاقاتها الأفقية هي علاقة خطية، تبدأ بالفعل "حضر"، وبعده الفاعل "سليمان العسكري"، وبعده إلى الجار والمجرور الذي يقود إلى الكلمة الأخيرة. وكل هذه الكلمات بينها علاقات حضور أفقي. أولًا : لأننا نراها في هذا النصّ مكتوبةً ومطبوعةً. وثانيًا : لأنها تترتّب في ما بينها أفقيًا بما ينتج معنًى مفهومًا على امتدادها الخطي المتتابع نحويًا وصرفيًا وصوتيًا وطباعة. لكن يقابل علاقات الحضور هذه علاقات الغياب. فنحن قلنا في الجملة "حضر" وليس "ركب" أو "طار". وقلنا سليمان العسكري وليس جابر عصفور أو كمال أبو ديب.. إلخ. ويعني ذلك أن كلمات الجمل المتتابعة على المستوى الأفقي، لا تُفهم

إلّا في مقارنتها ضمنيًا أو لا شعوريًا بما هو غائب عنها، ويعين على إدراك ما هو حاضر منها. والمثال الأوضح لذلك إشارات المرور التي لا يمكن أن نفهم الحاضر الذي نراه منها إلّا في علاقته بما هو غائب، فاللون الأحمر،في أضواء إشارات المرور، يعني الوقوف وعدم العبور، ليس في ذاته ولكن لأنه ليس الضوء الأخضر. والضوء الأخضر بدوره يعني العبور لأنه ليس الضوء الأحمر الذي يعني عدم المرور.

وعندما نتأمّل النصَّ من حيث هو بنية في ضوء ما سبق، سرعان ما نكتشف أن هذه البنية ليست مغلقة ولا مكتفية بنفسها، فكل علاقة من علاقات حضورها لا تفهم إلّا في ضوء علاقات غيابها. ولذلك أطلق صديقنا كمال أبو ديب على أحد كتبه التي تتناول نصوص الشعر القديم عنوان "جدلية الخفاء والتجلّي". وهو عنوان يشير إلى الجدل أو أوجه التفاعل بين علاقات الحضور (المحور الأفقي) وعلاقات الغياب (المحور الرأسي). وأهم من ذلك أن التأمل الأطول في علاقة محوري البنية سوف يقود إلى فتحها علي غيرها وليس انغلاقها: لا من حيث إن البنية دالٌّ، مدلوله يقع خارجه، بل من حيث إن كل علاقة حضور في النصّ تقود إلى علاقة غياب خارج النصّ. هكذا انفتح الباب أمام نظريات مابعد البنيوية، مثل التفكيك ونظريات الخطاب، وأخيرًا النقد الثقافي.

وقد ولد التفكيك رسميًا في مؤتمر عقدته جامعة جون هوبكنز الأمريكية حضره كل من جاك ديريدا ورولان بارت وتلميذه تزفيتان تودوروف ولوسيان جولدمان وغيرهم. وفي هذا المؤتمر قدم رولان بارت بحثه الذي جعل فيه النصّ بمثابة فعل لازم كما يقول الاصطلاح النحوي. يقصد إلى الفعل الذي لا يتعدى إلى مفعول به. وبنية النصّ مثل هذا الفعل اللازم بنية منغلقة على نفسها مكتفية بحضورها النصّي المستقلّ. وهو مفهوم نقضه ديريدا في بحثه عن "البنية والعلامة واللعب في العلوم الإنسانية" وقد قمت بترجمة هذا البحث عن اللغة الإنكليزية، وراجعت الترجمة على أصل البحث الفرنسي زميلتي الدكتورة هدى وصفي، وذلك ضمن ملف للتعريف بجاك ديريدا والتفكيك في مجلة "فصول"، التي كانت أشهر دورية في النقد الأدبي في الثمانينات والتسعينيات. وأهم ما في التفكيك أنه كان، ولا يزال، يفتح البنية المغلقة، وذلك من خلال علاقات التناصّ التي جعلت من كل نصّ كونًا صغيرًا منفتحًا على الكون اللانهائي من النصوص، وذلك على نحو جعل من كل نصّ نصًا متناصًا بالضرورة، كأنه كتابة على كتابة، وكما لو كان كل نصّ يستعيد النصوص اللانهائية السابقة والمعاصرة، ويعيد كتابتها على نحو يبرز موهبة صاحبها بالقياس إلى معاصريه أو سابقيه.

وأضيف إلى التناص الذي فتح بنية النصّ على غيرها من بنية النصوص، فكرة الدال الذي ليس له مدلول محدد، لأن الدال نفسه حائم، كأنه يندفع عبر أمواج من الدلالات والمدلولات، ولذلك لا ينغلق النصّ على نفسه، ولا يقبل تفسيرًا واحدًا أبدًا، فالنصّ مفتوح، يمكن الدخول إليه من أي مكان أو اتجاه أو حتى منظور. يضاف إلى ذلك أن النصّ ليس بنية مفتوحة فحسب، وإنما هو فضلًا عن ذلك بنية تنطوي على تعارضات وتناقضات. وكلما قمنا بالتركيز على وجهٍ من وجوه علاقاته المتصارعة خرجنا بمعنى جديد؛ فالنصّ حمّال أوجه إلى ما لا نهاية، لا حدود لتنوّعه أو انسياب دواله الحائمة.

والتضاد بين البنيوية والتفكيك في السياق العام لهذا المنظور هو أن البنيوية تريد أن ترى الجمال في النظام، والنظام في الفوضى، فهي نزوع عقلي يريد أن يحبس كل شيء في نسق حتى يجعله مفهومًا، دائرًا على مركز بعينه، أما التفكيك فهو نقيض المركز. وإذا كانت البنيوية تسعى إلى تفكيك النصّ بما يجعلنا نفهم سر تركيبه فإن التفكيك هو نقض مستمر لهذا البناء الذي نتخيّله متماسكًا ذا مركز. فليس هناك مركز للنص ولا بناء مغلق، والحق أن التفكيك ترجمة اجتهادية، لكنها ليست دالّة على الأصل الذي أقرب الكلمات التي ترجمته: النقض Deconstruction. ولكن الترجمة التي شاعت هي التفكيك بمعنى الدخول والخروج إلى النصّ من كل مدخل، وعدم تثبيت النصّ في معنى واحد أو دلالة ثابتة، فكل ما هو صلب في النصّ يذوب في هوائه، والنصّ كالهواء سيال وغير ثابت وينقض بعضه بعضًا.

أما نظريات الخطاب فما يجمع بينها هو فهم النصّ بوصفه تشكّلات لغوية اجتماعية، وذلك على نحو لا يمكن الفصل فيه بين الخطاب وفاعله ومستقبله على السواء. والنتيجة هي فتح النصّ المغلق على العالم السابق على تشكّله والعالم اللاحق على تشكّله. والمسافة غير بعيدة بين هذا القول ونظريات الاستقبال التي تفهم النصّ بوصفه رسالة موجهة من مرسل إلى مستقبل أو متلقٍ. لكن مع تتبع تغيّر أحوال الاستقبال والسياقات المتغيّرة التي تتم فيها بما يؤدي إلى تولّد مؤثرات تترك أثرها في فهم القارئ دلالات بعض الذي يستقبله. ومن المؤكّد أن لكل عصر عدساته الخاصة التي تفرض نفسها على عملية استقبال النصّ، فضلًا عن أن المؤثرات الثقافية لكل بيئة تسهم في الطريقة التي يستقبل بها أبناء كل بيئة نصًا من النصوص. والعلاقة بين فاعلية القراءة، والعوامل التي تتدخّل من خارجها كي تؤثر في عملية الفهم، خلال فعل الاستقبال والتلقي هي عوامل تصل بين نظريات الاستقبال ونظريات الهرمنيوطيقا المختلفة.

والهرمنيوطيقا كلمة ترجع إلى أصل يوناني قديم يعني الفهم والتأويل. وقد نشأ مجالها البحثي في دائرة النصوص المقدسة أولًا، ثم انتقلت من النصّ الديني إلى النصّ الأدبي البشري، وأصبحت علمًا مجاله الآليات والعمليات التي نمارسها لكي نفهم النصّ الأدبي، ونتأكد من سلامة تفسيرنا أو تأويلنا له. وطبعًا تختلف النصوص الأدبية في هذا المجال، فهناك فارق كبير بين تفسير النصّ الأدبي الواقعي والنصّ الأدبي الرمزي. وقد كتبت كثيرًا عن الهرمنيوطيقا في مجال كتاباتي عن القراءة ونظرياتها التي اجتهدت فيها. وهناك، أخيرًا ما أصبح يسمى "خطاب مابعد الاستعمار". وهو الخطاب الذي صاغه نقّاد العالم الثالث الذين عاشوا في العالم الأول، وتأثّروا بنقد الفكر الكولونيالي الخاص بالاستعمار الاستيطاني وأشكاله المتقدمة التي صاغت خطابات الكولونيالية والإمبريالية العالمية. والواقع أن المسافة بين خطاب مابعد الكولونيالية والنقد الثقافي جد بسيطة. ولكي نفهم ذلك علينا إدراك أن "مابعد" تشير إلى ما هو ضد أو نقض. فخطاب مابعد الكولونيالية هو الكشف عن الأفكار والقيم التي زرعتها أنواع الاستعمار في اللاوعي الجمعي للشعوب التي وقعت تحت سيطرتها، أعني اللاوعي الجمعي الذي يصدر عنه الأديب في العالم الثالث من دون أن ينتبه. ولا يتضح هذا الأثر إلّا عند تحليل النصّ من منظور خطاب مابعد الكولونيالية، أو منظور نقض خطاب الكولونيالية. وهو خطاب يكشف في النصوص التي كتبها أدباء العالم الثالث وحتى أدباء العالم الأول عن ما تتضمنه من آليات الهيمنة وإيديولوجياتها التي ظل الاستعمار يبثها في اللاوعي الجمعي من خلال ثقافات تابعة، لكي تلعب دور الإيديولوجيا التي تبقي الوعي الزائف والمزيّف مسيطرًا على الكتابة وموجهًا لها.

والمسافة ليست بعيدة بين هذا الخطاب والنقد الثقافي الذي لا يزال شائعًا، متجدّدًا في علاقاته التي تصل ما بين نظريات "المابعد" التداولية والاتصالية، و"مابعد البعد" التي لا تزال في حال تشكّل مفتوح لم تنغلق دوائره بعد. ومهما يكن من أمر، فالنقد الثقافي له نماذج بارزة في نقدنا الأدبي العربي المعاصر، ومن أبرز هذه النماذج كتابات الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي أعلن مرة، إن لم تخني الذاكرة، أن النقد الأدبي مات، وما نهض مكانه أو على أنقاضه هو النقد الثقافي. والواقع أن النقد الثقافي لا يختلف عن غيره من أنواع النقد الأدبي، لأنه نقد لا يزال ينظر إلى النصّ الأدبي، ولكن بدل أن نفهمه على أنه نصّ مكتفٍ بذاته أو مفتوح على العالم، فإنه ينظر إلى النصّ الأدبي بوصفه منتجًا ثقافيًا. ومعنى كونه كذلك أنه منتج صاغته ثقافة المجتمع الذي أنتجه من خلال

أديب متفرد، هذا الأديب لا يملك إلّا أن يعبّر عن تحيّزاته الثقافية في حالتي الدفاع عنها أو الهجوم عليها. وبراعة هذا النوع من النقد تظهر عندما يتصدى النقد الثقافي لمراوغة النصوص الأدبية وتعدّد مستوياتها التي تنطوي على مسكوت عنه، أو أكثر، يمكن كشفه أو كشفها في ما بين السطور أو في الطبقات الخفية من النصّ.

- 2 -

والحق أن كل ما قلته من قبل هو محاولة لتعديد مفاهيم النصّ المتغاير بتغاير المداخل التي نلج منها إليه، أو تعدّد العدسات التي نتطلع من خلالها إلى النصّ. وهذا يقودنا في النهاية إلى تحدّي المناهج التي تتخذ شكل سؤال: ما المنهج الذي يختاره الناقد ويرتاح إليه، ويرى فيه خير طريق يقوده إلى روح النصّ الأدبي والكشف عن أسراره أو كنوزه التي تظل دائمًا في حاجة إلى الكشف؟

الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة، وهي تعتمد على درجة ثقافة الناقد ونوعها والمدى الذي يمكن أن تتيح له منظورًا أكثر شمولًا ووضوحًا وعمقًا في آن. وأضيف إلى ذلك استقلال فكر الناقد الشاب على وجه الخصوص وقدرته على وضع كل المناهج بمداخلها المختلفة موضع المساءلة التي تقرن بين النظري والتطبيقي من إنجازات كل منهج. ولا ينفصل عن ذلك الوعي بأن قيمة النظرية النقدية أو منهجها لا تعتمد على الإغواء البراق بوعود كثيرة قد لا تتحقّق في فعل التطبيق، فالأهم من ذلك هو الرؤية النقدية، رؤية المساءلة، للمنهج بما لا يفصل بين تنظيراته وتطبيقاته، فإذا وجد الناقد الشاب ما يجيب عن أكثر أسئلته الحاضرة، وما يمكن أن يجيب عن أسئلة محتملة خلال الممارسة النقدية، فإن هذا المنهج يغدو بالتأكيد أفضل من غيره، وأولى بأن يختاره هذا الناقد الشاب أو المبتدئ. وعندما ألحَّ على فعل المساءلة وضرورتها فإن هدفي هو تجنيب الناقد المبتدئ لغواية التقليد أو الموضة. فمن الخطر كل الخطر أن يندفع هذا الناقد إلى الاختيار نتيجة رغبته العفوية في تقليد أساتذته أو النقّاد الكبار في عصره، أو يسير في الاختيار وبوصلته هي ما يسود أو يشيع أو حتى ما هو أجدّ، فإن هذا الناقد إن فعل ذلك فلن يحقّق إنتاجًا نقديًا مؤثرًا أبدًا، وأيًا كان حظه من النجاح فإن هذا الحظ لن يعدو أن يجعل من صوته النقدي صدى لغيره، لا أصالة ولا جدة ولا نضارة فيه.

ويترتب على ما وضعته من شرط المساءلة شرط عدم الأخذ الحرفي للمنهج. إن

البراعة ليست في الأخذ، وإنما في إعادة الإنتاج التي لا تتوقّف؛ فالممارسة النقدية هي حالة إعادة صنع لا يتوقّف لمبادئ المنهج. ولا بأس على الناقد المبتدئ أن يختار ما شاء من مناهج ونظريات، ويقوم بتوظيف ما يختار على نصوص، لكن على نحو مرن، يعيد فيه الناقد إنتاج المنهج أو النظرية في كل مرة من مرات الممارسة، فهو لا يأخذ قواعد صماء يطبقها كما هي كل مرة، فكل مرة تختلف عن غيرها في نوعية الأعمال الأدبية التي لكل واحد منها خصوصيته التي تجعل منه أشبه بالبصمة غير القابلة للتكرار. إن الناقد المثالي هو الذي يجعل لمنهجه الواحد مجاله الخاص في كل مرة يمارس فيها عملية النقد التطبيقي. وهو في ذلك أشبه برسام البورتريه الذي لن تجد بين الأوجه التي يرسمها تطابقًا، ولن تجد في كل بورتريه تطابقًا بينه و بين الأصل الذي يصوره. ومع ذلك فإنك عندما تتأمل العديد من البورتريهات التي رسمها هذا الرسام ستجد ما يربط بينها. أعني الأسلوب الخاص الذي تتكرّر لوازمه على نحو متباين في كل مرة، وذلك على نحو يجعلك تهتف، إذا دخلت متحفًا كبيرًا، هذه اللوحة لرينوار، أو لمحمود سعيد، أو ديجا، أو بيكاسو. وهذه هي نقطة الأصالة في النقد التي نجدها في ممارسات كبار النقّاد في العالم. ولذلك ذهب واحد من منظّري النقد الكبار إلى تأكيد أنك لن تجد قواعد الرومانسية ومبادئها الحرفية عند شاعر مثل كولردچ، ولا الحداثة عند رامبو، فكل مبدع أصيل هو أعلى من المذهب الذي ينتسب إليه وأسهم في إشاعته. ولن تجد التطابق بين مبادئ المذهب النقدي أو المنهج إلّا عند نقّاد الدرجة الثانية أو الثالثة، فالناقد الكبير كالفنان الأصيل يتأبى على قيود سجن النسق المذهبي ويتمرّد على القواعد التي يحفظها نقّاد الدرجة الثانية أو ما دونها عن ظهر قلب.

وعندما ينجح الناقد الشاب في مواجهة هذا التحدي المنهجي، فإن نجاحه يغدو علامة على صدقه من ناحية وجسارته التي تدفعه إلى تحديد قيمة العمل الأدبي من دون خوف، خصوصًا مع ضغط الأحوال الاجتماعية التي تدفع إلى المجاملة، أو ضغط الأحوال السياسية التي قد تدفع إلى الخوف. ونتيجة الأحوال السياسية والاجتماعية التي نعيشها منذ فترة قد تطول أو تقصر، فعلم هذا عند الله، هو أن أغلب نقدنا العربي يميل إلى التغاضي عن تقدير "القيمة"، لقد تعلّمنا وعلّمنا طلابنا أن النقد الأدبي التطبيقي يقوم على ثلاث عمليات. أولاها: التحليل، وثانيتها : التفسير، وثالثتها: التقييم. التحليل يعني تحديد العناصر التكوينية للنص دلاليًا أو إيقاعيًا وعلامة العنصر التكويني أو التأسيسي إنك إذا حذفته اختل بناء العمل. والتفسير هو الوصل بين العناصر التكوينية بما يكشف

عن معنًى أو معانٍ. ويشبه ذلك وضع مجموعة من النقاط المتناثرة على صفحة بيضاء، كلما وصلت بينها على هذا النحو أو ذاك اكتشفت معنًى أو شكلًا دالًّا. وتحديد القيمة هي العملية المترتبة على كل من التحليل والتفسير. وهي تحديد الناقد لموقع هذا العمل أو ذاك على درجات سلم القيمة صعودًا أو هبوطًا، وهي عملية تخضع لعلاقات غياب لا تكتمل إضاءة علاقات الحضور إلّا بها، فأنت عندما تحدّد القيمة تخرج من دائرة العمل الذي تم تحليله وتفسيره، وتدخل في مجال المقارنة بينه وبين غيره من الأعمال، خصوصًا المتميّزة التي أجمع على تميّزها الكثير من النقّاد عبر أجيال مختلفة.

ولذلك فكل ناقد بعد أن يقرأ عملًا روائيًا مملًا لسين أو صاد من الكتّاب، فإنه يقارنه واعيًا أو غير واعٍ بعشرات غيره من الأعمال التي يستدعيها الموضوع أو خصوصية البناء. وعندئذ يتشكّل في وعيه ميزان للقيمة يعينه على تحديد هذه القيمة على نحو موضوعي، نسبي في نهاية المطاف، فلا شيء مطلقًا ما دمنا في مجال العلوم الإنسانية التي ينتسب إليها النقد الأدبي. فإذا ارتفع العمل المنقود إلى مصاف طبقة عظماء الكتاب رغم اختلاف ما بينهم ارتفعت قيمة العمل المنقود على درجات سلم القيمة أو هبطت بحسب ما يؤدي إليه التحليل والتفسير معًا. ولا شك أن الجهر بالقيمة المتدنية عملية صعبة، قد تعرقلها المجاملة الاجتماعية لمشرف على مجلة أو صفحة أدبية، أو تحوّل بينها عوائق سياسية، تدفع الناقد إلى الهروب من المصارحة ابتداء من التفسير وانتهاء بالتقييم. وللأسف، فإن بعض المناهج النقدية، مثل البنيوية الشكلية على وجه التحديد، شجعت النقّاد على الهروب من التقييم والاكتفاء بالتحليل والتفسير، ولكن هذا الزمن المضطرب الذي نعيشه يفرض علينا شجاعة المواجهة في كل شيء، ومن ثم العودة إلى عرض القيمة الأدبية على القارئ بشجاعة وجسارة مهما كانت النتيجة. فهل تستوي روايات يوسف السباعي مثلًا مع روايات نجيب محفوظ وهو معاصر له. وهل يتساوى عمل روائي مثل شفرة دافنشي وعمل روائي آخر مثل اسم الوردة. وهل يتساوى عمل أو حتى أعمال علاء الأسواني مع عمل أو أعمال محمد البساطي أو بهاء طاهر. مثل هذه الأسئلة تدخل في عملية تحديد القيمة على نحو مباشر أو غير مباشر. وهي عملية تكاد أن تكون أهم التحديات المطروحة على الناقد العربي المعاصر، خصوصًا مع اختلاط القيم واضطراب المعايير والمبادئ المحيطة سياسيًا واجتماعيًا.

ومن الصعب أن يغفل المرء، في هذا السياق، عن جانبين متضافرين من تحديات الناقد المعاصر. أما أولهما فهو سرعة إيقاع التغيّر الذي يواصل صعوده بوصفه ظاهرة معرفية دالّة في مجالات المناهج النقدية والنظريات. كانت النظرية الأدبية تبقى لقرن من الزمان أو أكثر في الأزمنة الكلاسية، متباطئة الإيقاع، فكان من الممكن أن تتحدث عن غلبة الكلاسية الجديدة على القرن الثامن عشر الأوروبي مثلًا، والرومانسية على امتداد القرن التاسع عشر، موصولة بتجلّيات الواقعية النقدية، ابتداء من النصّف الثاني من القرن التاسع عشر إلى بدايات الحرب العالمية الأولى ومابعدها. لكن ما إن نجاوز الحربين العالميتين في القرن العشرين، حتى تبدأ المشاهد النقدية الأدبية في تسارع الإيقاع على نحو متصل، فتبهت صور الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية. وبالسرعة التي تظهر بها الواقعية الاشتراكية فلا يجاوز حضورها ربع قرن من الزمان تقريبًا. نمضي صوب "واقعية بلا ضفاف" هي نقيض حاسم للواقعية الاشتراكية التي كانت إنجازًا للماركسية السوڤيتية في ثلاثينات القرن العشرين، ظل مهيمنًا إلى الخمسينات كتب إيليا إهرنبورج "ذوبان الثلوج" سنة 1954. وما إن نفارق الخمسينات حتى يرتفع إلى صوت برتولت بريخت، وهو ينسف مفهوم الواقعية النقدية الذي تولى توثينه جورج لوكاش لندخل في أفق ملحمي مغاير، لكنه موازٍ لمفهوم الواقعية بلا ضفاف الذي احتضن إنتاج كافكا وسان جون بيرس وبيكاسو، فاتحًا المجال لإعلاء قيمة الحداثة التي حملت أصوات مارسيل بروست وجيمس جويس وڤرجينيا وولف وأمثالهم. ولا نكاد نفهم ما تحوّلت إليه الواقعية مع الحداثة في مدى الواقعية التي لا ضفاف لها، حتى ندخل أفق "الواقعية السحرية" التي أشاعها جابريل جارثيا ماركيز، الروائي الكولومبي الذي حصل على جائزة نوبل سنة 1982.

ولكن إذا تركنا الواقعية، رغم تسارع إيقاع تغيّرها في القرن العشرين، بوصفها مذهبًا أدبيًا إلي "البنيوية" بوصفها نظرية نقدية، وجدنا حدة تسارع الإيقاع تلفت الانتباه في ما يشبه الصدمة. فما بين التدشين الرسمي في باريس سنة 1955 إلى هتاف الطلاب بسقوط البنيوية في تظاهراتهم التاريخية في ما عرف باسم ثورة الطلاب 1968مسافة زمنية بالغة القصر، خصوصًا إذا ما قارناه بالزمن الأطول بما لا يقاس الذي امتدت به نظرية "المحاكاة" عبر قرون، ونظرية "التعبير" التي امتدت عبر قرن. وقس على البنيوية "التفكيك" الذي

تحوّل عبر ممارسة جاك ديريدا نفسه، حيث الفارق الواضح ما بين "علم الكتابة" وكتبه المتأخرة، حيث يوازي تغيّر "التفكيك" صعود "التداولية" و"خطاب مابعد الاستعمار" ثم "النظرية".. وهكذا دواليك في تسارع إيقاع، يفرض على المتابع استبدال التحرك السريع الذي يشبه الهرولة بالتجوال المتأنّي. وهذا هو ما جعل مارچوري جاربر في كتاب لها، صادر منذ ثلاثة أعوام (أقصد في كتابها "استخدام وإساءة استخدام الأدب"، نيويورك 2011) ترى أنه لا شيء "نهائي" أو "محدد" في الدراسة الأدبية التي أصبحت – كالأدب نفسه – أقرب إلى أن تكون "عملية" وليست "مُنتجًا". وأفهم من هذا أنه لم تعد هناك دوائر مغلقة، تقدم إجابات جاهزة أو نهائية، خصوصًا حين نضع في اعتبارنا تسارع إيقاع التغيّر، ليس في سياق التتابع العام الذي تتتابع به النظريات، كما لو كنا نرى صورًا متحركة متسارعة التغيّر على خلفية الأزمنة والأمكنة، خصوصًا بعد أن تحوّل العالم إلى قرية كونية صغيرة، متجاوبة الأطراف، وذلك على نحو جعل من كل نظرية عملية إنتاج وإعادة إنتاج لا تتوقّف، أو عملية مستمرة، وليست منتجًا نهائيًا، أو أفقًا قد انغلق، أو علمًا قد اكتمل ولم يعد من سبيل إلى الإضافة فيه. ولذلك فالنسبية صفة أساسية تصل ما بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، شأنها شأن إيقاع التغيّر المتسارع، وذلك على نحو يؤكد الميل إلى الاقتناع بأنه لا يوجد شيء نهائي في حقل النظرية الأدبية والنقدية.

لقد سبق أن تحدثت – في أحد كتبي – عن أن كل نظرية يمكن أن يتسرّب إليها بعد إيديولوجـي مخادع، يوهم ممارس هذه النظرية أنها قد حوت كل شيء، وأنها ما فرطت في علاقات بنائها من شيء. ولكن الممارسة القائمة على المساءلة، تنظيرًا وتطبيقًا، يمكن أن تكشف، وهي تكشف بالفعل، عن عنصر الأدلجة هذا، فتعيد الناقد إلى مفهوم النظرية من حيث هي عملية أولًا، ونسبية ثانيًا. ولذلك فمن المنطقي أن يحرص الناقد الذي يختار نظرية بعينها، أو حتى العلم الأبرز في صياغتها، أن يتابع كل المراحل التي تعني ملاحظة كل أنواع الإضافة، أو الاستدراك، أو حتى التغيّر داخل النسق العام. والأمر – من هذا المنظور – أقرب إلى الإيمان العام بالتسليم بمبدأ التحوّل داخل البنية الواحدة، أو الإضافات الكمية التي يمكن أن تتحوّل إلى متغيّرات كيفية. إنك لا يمكن أن تتوقّف عند المرحلة الشكلية في فهم الأدب وترى أنها مذهب إليوت النقدي، كما فعل المرحوم رشاد رشدي الذي أهمل البعد الخاص بوظيفة الأدب عند إليوت. ولا أزال أذكر نقدًا جذريًا قام به المرحوم محمد غنيمي هلال لما رآه بمثابة سجن رشاد رشدي لوظيفة الأدبي في إطار شكلاني، تمسّك به إليوت في بدايات تنظيره، وتخلى عنه بعد

ذلك في أعماله الناضجة. وكانت مقالة محمد غنيمي هلال، في مجلة "المجلة" القاهرية سنة 1959، درسًا لأبناء جيلي في ضرورة فهم أصحاب النظريات في الإطار المتكامل لأعمالهم المتتابعة في سياق "عملية" إنتاج النظرية التي لا تنغلق حتى بموت صاحبها؛ فالنصوص التي يتركها كبار المنظّرين قد تنقلب عليهم في ما هو شائع عنهم، وقد تؤدي إعادة تفسيرها إلى ما سبق أن أشرت إليه من أن نظرية مثل "الانعكاس" في النقد الواقعي لا نجدها عند أمثال جورج لوكاش بتمامها الحرفي، وإنما نجدها عند نقّاد الصف الثاني أو الثالث من معتنقي النظرية. وبالقياس نفسه، فإن "الإليوتية" أو "النقد الجديد" لن نجدهما في كتابات ت. إس. إليوت أو كلينث بروكس، وإنما عند رشاد رشدي وعبد العزيز حمودة، رحمهما الله.

إن الناقد الذي تنسب إليه النظرية هو- في النهاية- نصٌّ كلّي، وهذا النصّ الكلي يتحوّل إلى عملية في حالة فهمه، تمامًا كما أن كل نظرية هي نص بهذا المعنى، ولا تكتمل إلّا بكل متغيّراتها، عندما نعيد قراءتها، واضعين في اعتبارنا ثوابت ومتغيّرات افتراضية، مرهونة بكل قراءة على حدة. إن ما كتبه جاك ديريدا بعيني "الضيافة"، مثلًا، يختلف عَمَّ كتبه في "أطياف ماركس". ولكن كلا النصّين بعض النصّ الكلي الذي نسميه "تفكيك ديريدا". وكل نص يقرأه القراء من زوايا خاصة بكل واحد منهم، وهو أمر يضيف صعوبة جديدة إلى قراءة إنجازات النقّاد الكبار الذين تتلوّن نصوصهم بألوان عدسات من يقرأونهم. وهذا ما يجعل قراءة جاك ديريدا بعيني باربرا چونسون التي قرأته وعاصرته مختلفة عن قراءة چوناثان كوللر أو حتى إدوارد سعيد. وتتزايد الصعوبة التي أشير إليها عندما يغدو واجبًا على ناقد الأدب العربي الشاب أن يقرأ المنظّرين الكبار بالإضافة إلى ما كتب عنهم، ويزيد دارس النقد الشارح معرفة بهم، عبر المرايا المتعدّدة التي يضعها شرّاحهم أو نظراؤهم أو حتى خصومهم الفكريون. وأفكر مثلًا في ما كتبه إدوارد سعيد عن ديريدا مقابل ما كتبه يورچين هابرماس الفيلسوف الألماني المعاصر.

ويقودني ذلك إلى الجانب الثاني من تحديات الناقد المعاصر، وهو الجانب الذي يكمل تسارع إيقاع التغيّر في المدارس الأدبية والنظريات النقدية. أقصد إلى التراكم المعرفي المذهل الذي هو أبرز سمات عصر المعلومات الذي نعيش فيه، حيث أصبحت المعلومات تحيط بنا من كل صوب وحدب، وتتاح لنا بوسائط لم نكن نتخيّلها قط. هذا التراكم المعرفي عام من حيث هو خاص بالمعرفة الإنسانية، وخاص في ما يتصل بمجال

النظريات التي دخلت زمنًا جديدًا من التنوّع الخلّاق الذي لا يفارق تعدّدية التكاثر من ناحية، وتشابك المعارف وتواشجها في علاقات بينية من ناحية موازية. لقد كان نقّاد القرن التاسع عشر يعانون من تداخل النقد الأدبي بغيره من العلوم التي كان أبرزها علم الاجتماع في الماركسية الكلاسيكية، ومجالات التاريخ والجغرافيا في نظرية هيبوليت تين (1828- 1894) الذي درس النصوص الأدبية في ضوء ثلاثيته الشهيرة: 1- العِرْق أو الجنس. 2- المكان الذي يتصل بالخصائص الجغرافية للبيئة. 3- الزمان الذي يتمثّل في المعطيات التاريخية للحقبة سياسيًا ثقافيًا ودينيًا. وقبل هيبوليت تين، كان سانت بيف (1804- 1869) يفسِّر النصوص الأدبية من خلال شخصيات أصحابها ونفسياتهم مما كان يصل النقد الأدبي بعلم النفس التقليدي، وذلك في موازاة فرديناند برونتيير (1849- 1906) الذي كان يصل النقد الأدبي بنظرية تطوّر الأنواع لداروين، فحاول أن يضع نظرية مماثلة عن تطوّر الأنواع الأدبية. ولقد كانت جوانب السلب في جهد هؤلاء الثلاثة (سانت بيف، تين، برونتيير) هي النقطة التي بدأ منها چوستاف لانسون (1857- 1934) تأسيسًا مغايرًا للمنهج التاريخي للدرس الأدبي، ومحاولته تأكيد ضرورة ما كان يردده المرحوم محمد مندور - نقلًا عنه - من أن النقد الأدبي لا بدّ أن يستقل بموضوعه استقلاله بمنهجه. وبقدر ما كان سانت بيف وتين وبرونتيير متأثرين بما تصوروه نزعة علمية موضوعية، في زمن صعود العلم الطبيعي في القرن التاسع عشر، كان لانسون حريصًا على أن يعيد المنهج الأدبي إلى مادته التي هي موضوعه، وهي اللغة.

وكانت اللغة كما تصورها فرديناند دي سوسير (1857- 1913) هي المنطلق الذي انبثقت منه البنيوية لبعث الحلم القديم عن استقلال النقد الأدبي بمنهجه استقلاله بموضوعه. وهو الحلم الذي صاحب مخايلاته المتلاحقة، حلم معرفة القوانين الكلية للأدب عمومًا، وللأنواع الأدبية خصوصًا، اكتشافًا لبويطيقا جديدة، ولكن كان لا بدّ أن يتحطّم حلم هذا العلم الجديد للبويطيقا على معاول فلسفة التفكيك عند ديريدا الذي استبدل بمرجعية علم اللغة مرجعية الفلسفة، وهو الأمر الذي يطرح السؤال مجددًا عن استقلال النقد الأدبي بمنهجه استقلاله بموضوعه. وتظل الحقيقة المؤكّدة هي أن النظرية الأدبية أو النقدية، في سعيها لأن تكون علمًا من العلوم الإنسانية، تظل في حالة "تماس" على الأقل مع كل علم من العلوم الإنسانية، التي تشمل التاريخ وعلم الاجتماع والسياسة وعلم النفس واللغة، ومن ثم السيميوطيقا (علم الإشارات)، وأخيرًا علوم الاتصال. وكل علم من هذه العلوم يتطوّر على نحو متصاعد، وكل تطوّر يؤدي إلى تصاعد إيقاع ما

يؤدي إليه، أو يترتب عليه من تقدم متواصل، وذلك في متتالية متزايدة التسارع والتولّد الذي يضيف أنواعًا جديدة من العلم، خصوصًا في مناطق التماس البينية التي أصبحت هي بنفسها مجالًا علميًا جديدًا، لا نهاية لإنجازاته المتجدّدة في مدى ما أصبح يسمي العلوم البينية. أعني تلك العلوم التي جعلتنا ندرك استحالة الفصل التقليدي ما بين العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية.

ولو تخيلنا، ولو على سبيل التقريب، الإنجازات التي أحدثها كل علم من العلوم الإنسانية والاجتماعية على درجات سلم التطوّر متسارع الإيقاع، وما ترتب على هذا التطوّر، ولا يزال، من وفرة معرفية هائلة، أمكننا تخيّل أثر ذلك في مجالات النظرية الأدبية أو النقدية، خصوصًا حين نضع في اعتبارنا شبكة العلاقات البينية القائمة أو المحتملة التي تدخل بها النظريات النقدية مع غيرها من العلوم في شبكات معرفية، تتولّد عنها أفكار ومبادئ واصطلاحات لا تكف عن التجدّد والتراكم في آن. ودليل ذلك بسيط ومتاح في المعاجم الاصطلاحية الخاصة بالنقد الأدبي ومجالاته، حيث تحوّلت بساطة المعاجم الشاملة إلى معاجم نوعية كثيرة، يختص كل منها بمجال من المجالات، ابتداء من "السرديات" و"الأسلوب"، وليس انتهاء بأمثال المعجم الموسوعي للسيميوطيقا والإعلام وأدوات الاتصال. وقد انتهى الأمر بجامعات العالم المتقدّم إلى التنافس في إصدار المعاجم الموسوعية أو الموسوعات التي تنهض بأعبائها فرق بحثية من المختصين، تضع في اعتبارها ما انتهى إليه التقدم في كل مجال من مجالات النظرية الأدبية أو النقدية، وفي كل مجال من مجالات التفرعات اللانهائية التي تنتجها شبكات العلاقات البينية في كل مجال من مجالات النقد النظري أو النقد الشارح والنقد التطبيقي: إجراءات وعمليات وتصنيفات. وانتهى نهائيًا الزمن الذي كان يتيح لدارس واحد أن يصدر معجمًا شارحًا في أحد فروع النقد الأدبي.

والحق أنني، مع تراكم هذه الوفرة المعرفية التي لا تكف عن التزايد المستمر، أعجز عن تخيل ماذا كان يمكن أن يفعله ناقد هذا الزمان لولا التقدم المذهل في وسائل الاتصال التي أصبحت تعينه على مواجهة التراكم المعرفي المذهل في مجال اختصاصه الذي فقد بساطته ومحدوديته القديمة إلى الأبد. رحم الله طه حسين وجيله، كان يحتاج إلى رحلة صيفية سنوية إلى فرنسا كي يعرف فيها الجديد. واليوم، أصبح أي ناقد شاب، في أي أرض عربية، قادرًا على الدخول إلى شبكة المعلومات العالمية (النت) للحصول على

ما يريد من مراجع من دون أن يتحرّك من مكانه. ولكن إذا كانت تكنولوجيا الاتصالات المعاصرة قد يسّرت علينا التحدّي المعرفي، فإنها - بما لا تكف عن تقديمه من معارف- تلقي عبئًا أكبر على العقل كي لا يتحوّل إلى خزانة معلومات بشرية، فلابد من إعمال العقل في كل شيء، ولابد من وضع كل شيء موضع المساءلة لكي يكون للناقد حضوره النقدي إزاء ما يستقبله، والبدء بفعل المساءلة الدائمة والمستمرة هو الخطوة الأولى في طريق الابتداع الأصيل، وليس التقليد العصري الذي أصبح ظاهرة نراها كلما غابت روح المساءلة وحلّ محلها روح الإذعان لكل ما يحيل العقل إلى خزانة للمعلومات فحسب.

- 4 -

لكن ما سبق أن أشرت إليه لا ينطوي على كل تحديات الناقد العربي المعاصر، بكل جذريتها وتعقدها وتشابكها مع غيرها من تحديات الواقع الذي يعيشه هذا الناقد المثقل بهموم، تمايز بينه ونظيره الفرنسي أو البريطاني أو الأمريكي أو غير ذلك. إننا نعيش في عالم معولم بالفعل. وقد أسهمت ثورة تكنولوجيا الاتصالات في تحويل الكوكب الأرضي إلى قرية كونية صغيرة، وذلك على نحو أسهم إسهامًا جذريًا في تغيير المفاهيم التقليدية للزمان والمكان، فأصبح ما يحدث في أي مكان على ظهر الكرة الأرضية معروفًا لكل من يعيش فيها على الفور، من دون حواجز زمان أو مكان. هكذا رأينا الغزو الأمريكي للعراق لحظة بلحظة، ودقيقة بدقيقة، عبر الأقمار الصناعية وشاشات التليفزيون. ومنذ ذلك الوقت غير البعيد، أصبح الكوكب الأرضي يرى جرائم الإخوان المسلمين وتظاهراتهم ليست على شاشات التليفزيون فحسب، بل يراها في ما هو أصغر، مثل أجهزة الـ I pad وأجهزة الموبايلات والآي فون الأحدث والأصغر. وحتى شكل الكتاب والمكتبات تبدّل، فأصبح من الممكن أن تحمل في جيبك mini I pad أو ما أشبه، يضم أكثر من عشرين ألف كتاب مثلًا، وبعد أن كنا نسمع عن رحلة أمثال طه حسين إلى أوروبا كل صيف لشراء الكتب الجديدة في المجالات التي يهتمّ بها، أصبح هذا كله يختزل في دقائق، تنقر بها أصابعك أزرار الكلمات، على الكي بورد، لتحصل على أي كتاب تريده، رقميًا أو ورقيًا، من شركات المكتبات العالمية بمواقعها المشهورة (مثل Amazon.com وغيرها). وحتى العمليات الجراحية، أصبح يقوم بها جراحون من أقطار متباعدة بواسطة شاشات متصلة بالأقمار الصناعية.

هذا التقدم التكنولوجي المذهل في كل مكان، لا يكف عن التصاعد والتزايد، في عالم

لم يعد مبقيًا على صورته القديمة، فقد تغيّرت هذه الصورة أكثر من مرة، خصوصًا بعد أن فارقنا صيغة المركز المتقدم الثري والأطراف الأفقر والأكثر تخلّفًا، فاتسعت عوالم التقدم وامتدت، وأصبحنا نرى عالمًا متعدّد الأطراف والمراكز، فارق زمنه الاستقطابي الذي عرف الحروب الساخنة والباردة، إلى عالم مغاير يتصاعد فيه وعي التنوّع البشري الخلّاق، ويوازن نصف العالم الآسيوي الجديد النصّف الغربي الرأسمالي القديم، وذلك بما يفتح أفقًا لحوار الحضارات والتنوّع الخلّاق للثقافات كما سبق أن أشرت.

ولكن أين نحن في العالم العربي من ذلك؟! اللافت للانتباه، أننا لا نزال على ما نحن عليه من تخلّف وقهر وقمع وجهل، ورغم امتداد آفاق الديموقراطية لتشمل حتى نصف العالم الآسيوي الجديد- إذا قبلنا تسمية كيشور محبوباني في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه- فإن هذه الديموقراطية لا تزال حلمًا بعيد المنال، في عالمنا العربي الذي أحال أحلام ثورات ربيعه العربي- فيما قيل- إلى كوابيس دامية الملامح والسمات، ولا تزال أقطار العالم العربي تئن من كارثتين متضافرتين متآزرتين، رغم ما بينهما من عداء ظاهري أحيانا. الكارثة الأولى هي الدولة التسلطية سياسيًا، والثانية هي الأصولية الدينية المنغلقة على استبدادية موازية. وهو وضع لا يعكس تسلطيته السياسية الدينية على المجتمعات العربية إلّا بما يدعم ثقافة تخلّف تدعم - بأشكال مباشرة وغير مباشرة - الأنظمة السياسية ومجموعات الأصوليات الدينية الموازية إيديولوجيًا وفكريًا من ناحية، وتحوّل دون انتشار ثقافة التقدم الواعدة بقيم الحرية والديموقراطية والعدالّة الاجتماعية وحقوق الإنسان من ناحية مقابلة. وينتج عن ذلك وضع ثقافي سياسي فكري لا يتيح للناقد الأدبي العربي المعاصر ما هو متاح لنظيره في أقطار التقدم الأوروبي الأمريكي أو حتى أقطار التقدم الآسيوي التي لا تزال تواصل صعودها الباهر في كل مجال.

وأنا لا أقصد في هذا المجال فوارق الفقر والغنى بين عوالم التخلّف والتقدم بالمعنى المادي، وإنما أقصد فوارق الوعي المجتمعي بكل أطيافه ما بين عوالم التقدم الممتدة من أوروبا إلى أمريكا إلى نصف العالم الآسيوي الجديد، مقابل ما يوازيها في عوالم التخلّف العربي التي يسود فيها وعي مجتمعي متقارب الخواص من ناحية، ويعاني من التسلطية السياسية والدينية من ناحية مقابلة. صحيح أن الوضع الاقتصادي لأستاذ النقد الأدبي في جامعة القاهرة أو الخرطوم أو دمشق لا يقارن بالوضع الاقتصادي لزميله في جامعة الكويت أو الرياض أو الدوحة.. إلخ. لكن رغم ذلك فبنية الوعي المجتمعي بمكوّناتها

السياسية والدينية والعقلية متقاربة الخواص، إن لم تكن متماثلة في كل الأحوال، فهي متقاربة بما يدني بأطرافها إلى حال من الاتحاد. ولذلك يقع الأستاذ الجامعي العربي تحت الشروط نفسها التي يقع تحتها الناقد الأدبي العربي (الذي هو في كثير من حالاته أستاذ جامعي) أعني شروطًا مناقضة للشروط التي يقع تحتها، أو يعمل في إطارها، نظيره أستاذ الجامعة في عوالم التقدم. مؤكّد أن كلاهما يتمتع بما أسميه مباهج تكنولوجيا أدوات الاتصال المعرفي التي لا تتوقّف عن التقدم. لكن كلاهما يخضع لآليات بعيدة الاختلاف، ومتضادة، في ما يتصل بشروط الوعي المجتمعي الذي يسهم - بقدر ما يؤسس- في أدوات إنتاج المعرفة من عقول، وعلاقات إنتاج المعرفة وتوزيعها المقترن بمؤسسات. إن الطبيعة القمعية الإقصائية المتبادلة ما بين أدوات إنتاج المعرفة وعلاقات إنتاجها وتوزيعها تفرض على الناقد العربي مدارًا مغلقًا، لا يفارقه إلّا إذا استبدل لغة بلغة ومكانًا بمكان.

أذكر أنني دعيت لإلقاء محاضرات عن الرواية العربية في جامعة هارڤارد سنة 2001. وطلب زميلي وليام جرانارا أن أختار موضوعًا لمحاضرات الفصل الدراسي المكلف به، فاخترت موضوع "القمع". فكان عنوان المحاضرات "القمع في الرواية العربية". واخترت لذلك عددًا من الروايات التي عرفت أن لها ترجمات إنجليزية، لأن المحاضرات بالإنكليزية لطلاب دراسات الأدب المقارن الذين لم يكونوا يعرفون العربية. ولذلك لم أختر سوى روايات مترجمة إلى الإنكليزية حتى يمكن للطلاب غير العارفين بالعربية قراءتها، مثل "العسكري الأسود" ليوسف إدريس، و"رجال في الشمس" لغسان كنفاني، و"البلدة الأخرى" لإبراهيم عبد المجيد، و"الزيني بركات" لجمال الغيطاني، و"المهدي" لعبد الحكيم قاسم، و"أصوات" لسليمان فياض.. إلخ. وكان المتاح من المترجم يتيح لي أن أتحدث عن أشكال ثلاثة من القمع: القمع الديني، والقمع السياسي، والقمع الاجتماعي. ومضت المحاضرات التي توقفت- في ما توقفت- عند بعض العلامات السيميوطيقية للقمع الأمريكي في المشهد الافتتاحي من "البلدة الأخرى" مثلًا. وتشعّب الحديث طويلا عن جماعة الإخوان المسلمين وأفكارها أثناء التوقف عند "المهدي" لعبد الحكيم قاسم، خصوصًا نظرة الإخوان إلى المسيحيين. وانتهت المحاضرات التي نشرت بعضها باللغة العربية في جريدة "الحياة" في ذلك الوقت. ولكني عندما أقارن بين النصّ العربي والأصول الخطية الإنكليزية، أجد أن ثمة عملية رقابة داخلية قمت بها لا شعوريًا عندما انتقلت من لغة إلى لغة، كما لو كان هناك رقيب زرعته بنية الوعي المجتمعي السائد في داخلي، يمارس عمله على نحو لا شعوري.

وعادت بي الذاكرة إلى زميل لي، في جامعة القاهرة، قام بتدريس رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" فاعترض والد طالبة، يعمل كاتبًا في صحيفة، بمقال أفزع رئيس الجامعة الذي طالب قسم اللغة العربية بإلغاء تدريس هذه الرواية لما فيها من خروج جنسي. ولكن رئيس قسم اللغة العربية كان تلميذًا لطه حسين، فلم يعبأ بطلب رئيس الجامعة، ولا كتابة الأب الكاتب. لكن ترى هل كان يمكن أن أعيد ما سبق أن نشرته في جريدة "الحياة" عن رواية المهدي في جريدة مصرية أيام أن استولت جماعة الإخوان المسلمين على الحكم في مصر؟ الإجابة معروفة سلفًا. وحتى إذا وضعنا الإخوان بين قوسين، ألم يسبق لوزارة الثقافة التي شغلت فيها منصبًا مرموقًا أن صادرت ثلاث روايات صدرت عن إحدى مؤسساتها، بحجة التحريم الجنسي، بعد أن قامت بالدفاع عن رواية "وليمة لأعشاب البحر" التي سبق أن أصدرتها. وكانت معركة دخل فيها مجلس الشعب المصري طرفًا رئيسيًا في محاولات المنع أو القمع بلا فارق.

وهل ينسى مثقف يؤمن بحرية الإبداع ما جرى لنجيب محفوظ، عندما حاول شاب جاهل، أفسدت عقله جماعة إسلامية متعصبة، أن يغتال هذا المبدع العظيم لأنه كتب "أولاد حارتنا" التي لا تزال جماعات التطرف الديني ترى فيها رواية كافرة، ولا تتردد في تكفير صاحبها. ولولا عناية الله ما نجا نجيب محفوظ من محاولة اغتياله في الرابع عشر من أكتوبر سنة 1994. وقبل نجيب محفوظ، حاول فرج فودة أن يقوم بدور الناقد لخطاب التأسلم السياسي فكانت النتيجة قتله على يد شاب من جماعة الإخوان المسلمين في الثامن من يونيو سنة 1992. وكيف ننسى نصر حامد أبو زيد الذي حُكم عليه بالردة، ومن ثم التفريق بينه وبين زوجه سنة 1996، وظل مطاردًا حتى بعد موته. هذا عن بعض ضحايا قمع الفكر، أما في الجزائر فالعدد أكبر وأكثر. والقائمة ممتدة عربيًا، فالمحرّمات المنهى عن الاقتراب منها تبدأ بالمحرم الديني والسياسي بالقدر نفسه، وتمتد إلى الاجتماعي بمنطق العقلية نفسها. وضحايا الاقتراب من المحرّمات الثلاثة لا يقتصر أذى القمع عليهم وحدهم، وإنما يمتد إلى الوعي المجتمعي نفسه، مدعومًا بثقافة تخلّف سائدة، تضيف إلى القمع ما يشيعه في الوعي المجتمعي العام، وذلك على نحو يسهم في ترسيخ عقلية النقل والتقليد والطاعة لأولي الأمر وأشباههم، فتغيض ينابيع الابتداع، لتفيض آبار الاتّباع والتقليد. والنتيجة هي الصدأ الذي يرين على أدوات إنتاج المعرفة، والقمع الذي يلازم علاقات توزيعها في الثقافة العربية المعاصرة التي لا تزال ترزح تحت وطأة التسلط السياسي والتعصب الديني الذي تحوّل إلى إرهاب سافر في

أكثر من أرض عربية. وما يترتب على هذه النتيجة من ظواهر سلبية يمكن الإشارة إليها وتحديدها، حتى لو اتخذت هذه الظواهر سمات تخادعنا عن دلالاتها الخاصة بالسياق الذي أسعى إلى تسليط الضوء عليه.

وأول ما يلفت الانتباه في ذلك المجال انخفاض سقف الحرية في الممارسات العملية، وتعدّد أشكال الرقابة ومؤسساتها وأدواتها الرسمية وغير الرسمية، المباشرة وغير المباشرة، ويترتب على ذلك كثرة الممنوع أو المصادر أو المضيق على توزيعه من الكتب، في موازاة غير المسموح بالنطق به من الأفكار والآراء التي تدخل في باب المسكوت عنه، والمنهى عن الخوض فيه أو التعرض له من محرّمات الدين والجنس والسياسة التي تتخذ علاقات متبادلة، عادة، في المجتمعات القمعية العربية التي تتباين كميًّا لا كيفيًّا. وإقصاء موضوعات بعينها من الموضوعات التي يعالجها الأدب مسألة بديهية في هذه السياقات مهما كانت قيمة ما يناوشها من إبداعات أدبية. وتأمّل، مثلًا، ضآلة الحصاد النقدي لروايات من مثل "مسك الغزال" لحنان الشيخ، و"بيع نفس بشرية" لمحمد المنسى قنديل، و"البلدة الأخرى" لإبراهيم عبد المجيد، في موازاة كثافة الهجوم الديني على "عزازيل" ليوسف زيدان، إسلاميًا ومسيحيًا، في مدى لا يختلف جذريا عن مدى المنع والمصادرة لرواية إبراهيم عيسى "مقتل الرجل الكبير". وإبراهيم عيسى صحافي، وكان رئيس تحرير صحيفة "الدستور" اليومية التي أقاله مالكها رئيس حزب الوفد في أكتوبر 2010، بسبب إصراره على نشر مقالة لمحمد البرادعي عن حرب أكتوبر 1973. ولم يكن إبراهيم عيسى بعيدًا عن هذا المناخ القمعي عندما كتب عن "أفكار مهدّدة بالقتل" سنة 1993، في مدى ليس بعيدًا عن المدى الذي سبق إبراهيم إليه محمود عوض في كتابه "أفكار ضد الرصاص" سنة 1998. وكلاهما يمضي في مواجهة ظواهر القمع الثقافي التي تصدت لها مارينا ستاج بكتابها "حدود حرية التعبير" المترجم سنة 1995 في القاهرة.

هذا المناخ القمعي يحيل النقد الأدبي الذي يقع في شراكه إلى نقد آلي، تحيله عوائد التحسّب إلى ممارسة حذرة ذاتيًا، كأنها مشي على الأشواك، ومع طول الممارسة يعتاد الناقد ذلك، فلا يمضي إلّا في الدروب الآمنة، عارفا حدوده، منطويًا على رقيب داخلي، ينأى به عن المناطق المتفجرة بألغام المحرّمات، فيظلّ دائرًا في حدود المألوف والمعروف والمعتاد، نافرًا من معاني المساءلة أو النقض أو حتى إمكان الانقطاع

والتجريب، فيمضي عمره – طال أو قصر – في مدى عملي محدود، أقربِ إلى التجريب والآنية بأضيق معانيها، فلا يغادر فعل الممارسة النقدية العملية، مجاوزا إياها إلى ما وراءها من أسئلة تتعلّق بحدود هذا الذي يفعله وسلامته وجدواه ومنطقية اتساقه أو تآزر آلياته.

ولذلك فإن أقرب صفات النقد الأدبي – المكتوب في مناطق القمع الثقافي– أنه نقد عملي تطبيقي خالص، غارق في حدوده العملية الضيّقة، على نحو يغدو معه ممارسة لا تعرف المساءلة الذاتية، ولا ينقسم فيه الناقد على نفسه، أثناء ممارسته فعل نقده، فيغدو ذاتًا وموضوعًا، ذاتًا ناظرة إلى موضوعها الذي هو إياها، كي تعقلن ما تفعل لنفسها قبل غيرها، سائلة عن حدوده وجدواه وغايته وغايتها منه. ويتبع إغلاق باب المساءلة الذاتية إغلاق باب النقد الشارح أو مابعد النقد. ويغدو النقد التطبيقي – في هذه الحالة – قاطرة يقودها الناقد من نقطة معلومة إلى أخرى مثلها، لكن من دون علم أو معرفة بأجهزة هذه القاطرة وآليات عملها وإمكاناتها، أو حتى ما يمكن أن يجعلها أسرع أو أكفأ، أو ما يدعوه إلى اطراحها واستبدال غيرها بها. فالناقد الغارق في آنيته، السائر في الدروب الآمنة والمطروقة، هو ناقد لا يعرف المابعد أو النقد الشارح أو حتى النقد النظري الذي لا يقل أهمية، والذي قد يفوق النقد التطبيقي أهمية في مناطق ومواقيت التحوّل الحاسمة.

ومقارنة بين نقدنا العربي الحديث والمعاصر في هذا الجانب وما يوازيه من نقد في الأقطار التي تتمتع بحياة ديموقراطية حقيقية وأفق مفتوح من التفكير الإبداعي الحر، سنجد أن النقد النظري يوازي التطبيقي، وأن أسئلة مابعد أو ماوراء النقد التطبيقي العملي، وهو الأفق الخلّاق الذي تتجاور فيه كلمات النقد Criticism ومابعد النقد Criticism Meta، أو الممارسةPractice والنظريةTheory. وما بين ذلك وحوله تتفرع الفروع، وتنطلق المناظرات، ويتشكّل التنوّع الخلّاق الذي يقوم على تعدّد النظريات النقدية وحيوية الحوار بين ممثليها الذين يختلفون ويتناقضون في حرية وآمان بما يفتح الأفق المفتوح أصلًا على المزيد من الوعود لاكتشاف كل ما يظل في حاجة إلى الكشف. والتراكم كالانقطاع سمة أساسية في هذا المشهد، إذا تحدّثنا عن النقد الأمريكي أو الأوروبي، فكل جيل يسلم إنجازه لمن يليه، ليكمل البناء، فيعلو به، كي يكتمل التراكم الذي هو سمة أساسية في تقدم المعرفة الإنسانية في كل مجال، ومنها النقد الأدبي، وذلك في مدى صاعد على سلم التطوّر، لا يمنع أبدًا من وجود، بل يؤكد ضرورة الانقطاع

المعرفي الذي يغيّر المسار، أو يستبدل مسارًا بمسار، على مدى السلم الأشمل والصاعد من التطوّر. ولا تخلو عملية الانقطاع من المراجعة وإعادة القراءة، فكل إضافة جديدة لا تكتمل إلّا بإعادة قراءة وتأويل الأصول، ولذلك لا نجد فهمًا واحدًا أو شرحًا أو تأويلًا واحدًا لأرسطو مثلًا، بوصفه أصلًا، وإنما تتعدّد صوره وتأويلاته ما بين الأرسطيين المحدثين الذين عرفتهم مدرسة شيكاجو، والبنيويين الذين أعادوا تأويله... وهكذا.

هذه الحيوية المقترنة بالتنوّع الخلّاق لم يعرفها النقد الأدبي الحديث والمعاصر في ثقافتنا العربية التي تلقي ظلال القمع المنسرب فيها على ممارسات النقد الأدبي التي لا تزال غارقة في جملتها في مدار عملي مغلق، ينظر نظرة ريبة في الغالب إلى كل ما هو جديد جذري، أو كل ما يدعو إلى المساءلة الجذرية والمعارك الأدبية الخلّاقة كالتراكم الأصيل الذي تتضاعف به الخبرات، فتبني أواخرها على أوائلها، أشياء مفتقدة في مشهد النقد الأدبي المعاصر. عرفته الحقبة الليبرالية في مصر في أعقاب ثورة 1919، على سبيل المثال، حيث شهدنا معارك جيل ثورة 1919، لطه حسين والعقاد والمازني وهيكل ضد تقليدية شوقي وحافظ والبارودي في الشعر. وذلك في زمن انقطع طه حسين معرفيا عن طريق أستاذه الأزهري سيد بن علي المرصفي الذي استبدل به طرق مدرسة الشك التاريخية في الدرس الأدبي، مهتديًا بتقاليد الشك الديكارتي من ناحية، ومنهجية لانسون من ناحية موازية. ومضى العقاد في الاقتداء بالثقافة الأنجلوسكسونية التي دان لها بأفكاره المتطوّرة، بينما باهى طه حسين بالثقافة الفرنسية التي جعلها جوهر ثقافة "اللاتين" مقابل "سكسون" العقاد. ولكن مع انتهاء الحقبة الليبرالية المرتبطة بثورة 1919، ودخول العالم العربي تحت سطوة الدولة التسلطية متعدّدة المسميات السياسية، في موازاة صعود الأصوليات الدينية التي تبادلت الهيمنة والتسلطية مع السلطات السياسية، أخذ سقف الحريات الإبداعية والفكرية في الانخفاض التدريجي إلى أن وصل إلى ما نحن عليه، أو إلى ما انحدرنا إليه، فانقطع التراكم المعرفي والتواصل بمعناه الخلّاق، وغلبت ثقافة "الاتباع" ثقافة "الابتداع" التي لا تزال مهمشة لعوامل سياسية اجتماعية ثقافية.

قد يكون الإبداع قادرًا على الاستجابة إلى التحدي بوسائل مقاومته الرمزية التي تنطق المسكوت عنه بواسطة المجازات والكنايات، أو اللغة الأيسوبية بوجه عام. ولكن إبداع الأدب غير نقده، فالأول تشكيلات جمالية متخيلة، مفرداتها الصورة المجازية. أما النقد الأدبي فهو نشاط تصوري، يفك شفرات الرموز والكنايات، وينتسب إلى مجال العلوم

الإنسانية التي لا تزدهر إلّا في مناخ من حرية الفكر وحق الاجتهاد المقترن بحق الخطأ، فهو مجال لا يملك قدرة الإبداع على المراوغة التخييلية، وفي أمس الحاجة إلى الحرية التي تحتاج إليها العلوم الإنسانية، كي تقوى وتزدهر وتتطوّر.

وكان لذلك كله تأثيره المباشر وغير المباشر على ممارسة النقد الأدبي التي غابت عنها روح المساءلة الخلّاقة، ومبادئ تحدي شروط الضرورة حتى في المدى النوعي في المدار المعلّق من النقد التطبيقي الذي يمضي دائما في المسالك الآمنة، وذلك بما لا يؤسس تواصلًا خلّاقًا بين الأجيال. وما أعنيه بالتواصل الخلّاق هو أن نبدأ من حيث انتهى أساتذتنا ونضيف إليهم كيفيًا بما هو محسوب علينا لا عليهم.

إن التلمذة الحقة في علاقتها بالأستاذية الحقة تقوم على اتصال وانقطاع، اتصال يتمثل في روح التقاليد التي تجعل طه حسين وتلامذته بعض تكويني، ونقطة ابتدائي التي لا تزال ماثلة في الوعي واللاوعي مني، وتجعل ما أنجزته، بفضل ابتدائهم، محسوبا عليّ حتى لو كان فيه ما يختلف معهم أو عنهم. وسواء أطلقنا على هذا الاختلاف اسم "الانقطاع المعرفي" أو ما يشبهه أو ما هو من جنسه، فإن هذا الانقطاع لا يقوم إلّا بالاتصال، ولا يتحقّق إلّا بكماله، فكل اتصال أو تواصل خلّاق، مع أستاذ خلّاق، يؤدي إلى انقطاع خلّاق هو طرف في صنعه، وهو من دون أن يدري، أو يدري تلميذه، بعض منه، وذلك في فعل الديمومة الدائرية القائمة على نقد العقل لنفسه، في أثناء نقده من تعلم عليه أو منه، وذلك في مجال العلوم الإنسانية التي لا تتجدّد إلّا بالحركة المزدوجة للوعي النقدي الذي يضع نفسه وموضوعه موضع المساءلة، فيدخل إلى أفق الاستجابة المتمرّدة على أول شرط من شروط الضرورة المعرفية الناتجة عن الأوضاع السياسية الاجتماعية الثقافية المختلة.

عن الاصطلاح النقدي

-1-

كلما استعذْتُ المأثور الذي يقول: "لا مُشاحّة في الاصطلاح" خطرت على ذهني معانٍ ثلاثة متتابعة. أولها المعنى الذي يصل لفظة المُشاحَّة بالشُّح ويرجعها إليه، وثانيها المعنى الذي يصل المشاحّة بالمنازعة والخصومة، وثالثها المعنى الذي يفضي إلى تأكيد القنية واحتكار التداول.

ويؤكد المعنى الأول ما نجده في "تاج العروس" للزبيدي الذي يرجع المشاحّة، بالميم المضمومة والحاء المشددة، إلى الضِّنة. وذلك هو المعنى الذي يؤكده ما يرد في "أساس البلاغة" للزمخشري من أقوال لا تخرج عن دائرة البخل من مثل: هما يتشاحّان عليه أن لا يفوتهما، وقوم شحاح وأشحة على الخير، وإبل شَحَائح: قليلات الدَّر. وتلك دلالة لا تخلو من معنى المشاحة التي لا تفارق البخل كما في قولهم: تشاحّوا في الأمر وعليه، أي شحَّ به بعضهم على بعض وتبادروا إليه حَذَرَ فَوْتِهِ. وفي "لسان العرب": فلان يشاحُّ على فلان أي يَضِنُّ به، وزَنْدٌ شَحَاحٌ: لا يُورِي كأنه يَشِحُّ بالنار.

ومفاد ذلك المعنى في المجال الأدبي أو النقدي أن قولنا "لا مشاحّة في الاصطلاح" يدل على أنه لا بخل ولا ضِنَّة ولا شُحَّ في الاصطلاح الأدبي أو النقدي. فالوفرة مطلوبة والكثرة لازمة، لأن الوفرة علامة على تنوّع الممارسة الأدبية أو النقدية وتعدّد مجالاتها، والكثرة دلالة على تباين مجموعات النقّاد واختلاف فئات الأدباء. وكلا الأمرين مظهر غنى ودليل ثراء، لأنه كلما زاد الاصطلاح الأدبي والنقدي كمًّا وكيفًا دلّت الزيادة الكمية والكيفية على اتساع دوائر الدوال الاصطلاحية، سواء في إشاراتها إلى المدلولات التقنية أو الأشكال أو الأنواع أو الأدوات الفنية، في موازاة المجموعات والحركات والمدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات، فضلا عن الظواهر والأنماط والنماذج والصيغ والطرز والأساليب والأعراف، ناهيك عن الموضوعات والأغراض والمفاهيم

والتصورات. وحين تغدو الوفرة الاصطلاحية مظهر غنى ودليل ثراء، بعيدًا عن الفوضى أو العشوائية أو التخييل بالجدة، لا تنفصل هذه الوفرة عن نوازع التجدّد الدائمة في الحقل الأدبي ولا عن مدى التأثير والتأثر في الحقل النقدي. وكلا الحقلين غير بعيد عن الآخر في مناقلة السبب والنتيجة، خصوصًا حين تشير الوفرة الاصطلاحية إلى وفرة مكافئة من الممارسات الخلّاقة التي تؤكّد دلالة الازدهار الإبداعي على كل المستويات.

أما المعنى الثاني فيتّصل برفض المنازعة في الاصطلاح، أو التنازع حول إطلاقه، وذلك من قولهم: هما يتشاحّان على أمر إذا تنازعاه، لا يريد كل واحد منهما أن يفوته. ويقال: تشاحّ الخصمان في الجدل إذا لجَّا في المنازعة. ويعني رفض المنازعة في الاصطلاح، داخل دائرة هذا المعنى، الإسماح في المصطلح، والقبول له، والرضى عن سَكِّه أو صياغته من حيث هو مبدأ لازم للممارسة الأدبية أو النقدية، وإطار مرجعي يهتدي به الوعي في تحديد المفاهيم والتصورات أو تمييز الثوابت والمتغيّرات في الممارسات المختلفة. فالاصطلاح تعاقد مفهومي بين طرفين أو أطراف، واتفاق عرفي بين مستخدمين، ومن ثم فهو عملية تشفير لا غنى عنها في مناقلة الخطاب الأدبي ما بين مرسليه ومستقبليه من المتعاملين نقديًا وإبداعيًا مع الظاهرة الأدبية.

وقد قرن المحدثون من القدماء عدم المنازعة في الاصطلاح بما تفرضه متغيّرات التحديث في كل مجال، فأكدوا أنه لا مشاحة في الاصطلاح ولا مندوحة عن مراعاة ما تتواطأ عليه الجماعة الجديدة بعد تقبّل الجمهور لها، ومن ثم مجاراة المجددين على ما يصطلحون عليه في كل زمان ومكان، خصوصًا أن كل عصر ينطق لسانه بألفاظ يريد بها من المعاني غير ما كانت تدل عليه في أصل اللغة أو في عرف غيره من العصور السابقة عليه، وعلى رأس قوائم هذه الألفاظ ما يأتي من الفنون الحادثة والاكتشافات الجديدة والمعارف الوافدة التي لم تعرفها العرب من قبل.

والإسماح بالمصطلح الجديد والتسامح معه قبول للجدّة واعتراف بالتغيّر واحترام للتحوّل، ومن ثم عدم تعصب للثابت أو القديم أو المتعارف عليه. لكن تأكيد عدم المشاحنة أو عدم المنازعة من هذا المنظور، فضلًا عن الحض عليهما والنصّح باجتنابهما، تأكيد لحضور أسباب المشاحنة والمنازعة بأكثر من معنى، خصوصًا حين تغلب ثقافة الإتباع على الابتداع، ويميل المجتمع إلى المحافظة والتقليد وينفر من التجديد والابتكار، فتغدو النفوس والعقول أكثر استجابة إلى ما ألفته واعتادت عليه،

وأكثر نفورًا من كل ما يخرج على المألوف أو المعهود أو المتوارث من السنن المتبعة والقواعد المطردة.

وغير بعيد عن دلالات هذا السياق المعنى الثالث الذي يشير إلى نفي المنازعة من أجل تأكيد الامتلاك أو الحفاظ على الملكية، فَتَشَاحًا على الأمر، أي تنازعاه، لا يريدان أن يفوتهما ذلك الأمر. وتلك منازعة المقصود بها إبقاء المرء على ما تحت يديه، وما خصَّ به لفظًا بعينه من معنى بعينه، واحتكار هذا المعنى بعيدًا عن تداوله أو تداول قُنْيَتِه، مخافة ضياع القنية وسقوط الملكية. ويفيد طلب عدم المنازعة في هذا المجال دلالة مؤداها أن المصطلح الجديد ليس ملكًا لأحد بعينه، ولا مقصورًا على طائفة من دون أخرى، حتى لو كانت الطائفة التي تولّد المصطلح الجديد نتيجة ممارساتها الخاصة. فالمصطلح الجديد سرعان ما يفارق دائرة منشأه وإن ظل دالا عليها بمعنى أو آخر، وسرعان ما يكتسب دلالة عامة يتناقل بها بين السياقات المغايرة والدوائر المتباينة من الممارسات الأدبية والنقدية. ولذلك يغدو المصطلح مشاعًا بين الجميع، ومن حق كل واحد أن يستخدمه في ما وُضِعَ له من معنى، أو خُصَّ به من دلالة عرفية اقترنت بأسباب تولّده. فالاصطلاح ليس لغة سرية وإنما لغة عامة، وليس شفرة فردية حتى لو كان مبدعه فردًا وإنما شفرة جماعية، ولا معنى لكونه مصطلحا إلّا بعد إجماع مجموعة بعينها عليه، واتفاقها على معنى خاص به، وتراضيها حول توظيفه لأداء ما لا يؤديه غيره.

ويعني ذلك أن المصطلح الأدبي والنقدي كالنظرية التي ينتسب إليها أو المذهب الذي يدل عليه، أو المنهج الذي يشير إليه لا يمكن أن نرجعه إلى باحث بعينه على سبيل الحصر، أو إلى قومية من دون غيرها على سبيل التلازم المطلق، أو إلى عقيدة من دون سواها من العقائد. ذلك لأن إشارة المصطلح إلى مفهوم أو إجراء أو عملية أو تقنية أو ما أشبه ذلك في مجاله النوعي هي إشارة معرفية بالدرجة الأولى، بعيدًا عن الإيديولوجيا التي هي نوع من الوعي الزائف أو فعل من أفعال تزييف الوعي. إن المصطلح وسيلة العلم في تحديد مفهوماته وتحرير تصوراته من حيث هو مسعى مجاوز للفرد حتى لو صيغ بواسطة فرد. ودلالته التعاقدية نتيجة جهد جمعي هي نوع من الاتفاق على أن دالًّا بعينه يؤدي مدلولًا معرفيًا من دون غيره في حقل العلم الإنساني، خصوصًا من حيث ما يتصف به العلم من تجريد وتعميم لا يفارقهما دال المصطلح في إشارته إلى مدلوله. ولذلك يمكن مناقلة المصطلح عبر حدود القوميات والمعتقدات والأديان في المدى الإنساني للعلم في تفاصيل كشوفه.

ويلزم عن ذلك أن جدة المصطلح ليست على سبيل الاستطراف أو الملل من القديم أو البحث عَمَّ هو طريف، وأن علاقة المصطلح من حيث هو دال بمدلوله ليست علاقة زخرفية أو تزيينية كأنه الوعاء الذي يضيف رونقًا على ما يحتويه من مادة هي سابقة على وجوده. إن جدّة المصطلح هي نوع من الحتم الذي تفرضه عوامل التغيّر في مجاله. وهي نتيجة لسبب أفضى إليها وحدها لاعتبارات محايثة في المجال الذي انبثق منه الاصطلاح، علامة على نوع جديد من الكشف المعرفي. ويترتّب على هذه الحتمية أن كل مصطلح جديد لا يبزغ إلى الوجود إلّا مع فعل الوعي بأن ظاهرة ما لم يكن فهمها متاحا على هذا النحو من قبل، ولم تكن قابلة للتوصيف الذي يختزل ملامحها الفارقة في ملمح مهيمن بعينه في لفظ بعينه إلّا بهذا الاصطلاح الجديد من دون غيره.

هكذا، تصبح جِدَّة المصطلح دلالة على تغيّر نوعي في علاقات إنتاج المعرفة الخاصة بالمجال الذي ينتسب إليه فعل الاصطلاح. ويصاحب هذا التغيّر النوعي التقدم في كفاءة أدوات إنتاج المعرفة في هذا المجال، على نحو ما حدث في مجال الدراسات الأدبية والنقدية حين تقدمت أدواتها الذاتية بسبب ما مرت به من تحوّلات كمية أدت إلى تغيّرات كيفية، وبسبب تطوّر أدواتها المنهجية التي استعارتها من علوم مغايرة كعلوم الأصوات والدلالة والتراكيب في اللغويات، أو علوم الإحصاء والفيزياء والرياضيات أو علوم النفس والاجتماع والاتصال وغيرها. ويوازي ذلك تكشف آفاق جديدة من الرؤية الواعدة: إما نتيجة تغيّر المنظور النقدي ومن ثم تحوّل بؤرة الاهتمام من موضوعات إلى موضوعات مغايرة، أو نتيجة ما تتيحه الدراسات البينية بحكم مبناها العلائقي الشامل من إمكانات لا تتاح في أي فرع من فروع الدراسات الإنسانية أو العلوم الاجتماعية أو الطبيعية على حدة.

والواقع أن فعل الاصطلاح يظل فعلًا متصلًا من أفعال التحوّل نتيجة طبيعة المعرفة الإنسانية المتجدّدة دائمًا، المتّجهة دومًا إلى أمام بحكم ما تنبني عليه من نزوع التطوّر الذي لا ينتهي عند حد. ولا فارق، في هذا النزوع، بين مجال المصطلح الأدبي والنقدي والمجالات المعرفية المغايرة المشتبكة مع الاصطلاح أو التي تظل في حاجة إليه، فالأصل في كل هذه المجالات هو الوظيفة الموجبة التي يؤدّيها الاصطلاح في ضبط المعرفة وتحرير دقائقها وتمييز أصنافها، الأمر الذي يؤدي إلى المساعدة على تطوير هذه المعرفة وتقدم فروعها المختلفة على كل المستويات.

وبقدر ما يغدو المصطلح دالا مدلوله علي غيره في الفعل المتصل من التحوّل المقترن بالتطوّر، مؤديًا أدواره في الضبط المفهومي والكشف المعرفي للمجال، فإنه لا يغدو الا مدلوله إياه من منظور المراجعة الذاتية للوعي الذي يتأمّل نفسه في الوقت الذي يتأمل موضوعه، ويراجع نفسه بقدر ما يراجع موضوعه، ساعيًا إلى المزيد من المعرفة بالذات والمعرفة بالموضوع، باحثًا عن إمكانات تطوير هذه المعرفة بما يدفع بها إلى مستويات علائقية أكثر وعدًا في الإنجاز، ومن ثم أكثر ميلًا إلى توليد المصطلح الجديد.

ولذلك تغدو عملية توليد المصطلح الجديد شرطًا من شروط الفعل الخلاّق لتقدّم علاقات المعرفة التي يراجع فيها الوعي نفسه في الوقت الذي يراجع موضوعه، داخل مدى الحركة المتوترة للمجال المعرفي الذي لا يقنع بما يصل إليه بل يتطلع إلى مابعده من إمكان متحرك باستمرار، مستخدمًا ما أنجزه من تقدم للوصول إلى ما لم يتحقّق بعد، وما يظلّ دائمًا في حاجة إلى الكشف. وإذ يعني ذلك أن عنصر التجدّد الاصطلاحي يظلّ قائمًا ما ظلّ دافع المعرفة التي لا تتوقّف عند حد موجودًا، وما ظلّت قدرة الوعي على مراجعة نفسه قائمة ومكتملة غير منقوصة أو معطلة أو مكبوحة أو مكبوتة أو مقموعة، فإنه يعني بالقدر نفسه أن المصطلح الجديد لا بدّ أن يزيح القديم الذي لم يعد قادرًا على الإضافة المعرفية الواعدة، وأن هذه الإزاحة الاصطلاحية لا بدّ أن تثير استجابات متعارضة، وتدفع الذين ألفوا الاصطلاح القائم والمألوف والمعتاد إلى الثورة على المصطلح الجديد، أو على الأقل التوجّس منه والاسترابة فيه، خصوصًا لما يحمله من نذر التغيّر في مجال الرؤية والنظر والمقاربة، وما يؤدي إليه من إرباك الأنساق المستقرة المعهودة من الإدراك.

وإزاء هذا الوضع، يبرز معنًى متولّدٌ من معاني التسامح الذي لا بدّ أن يلاقي به القديم الجديد حتى تتسع الآفاق الواعدة من الكشف المعرفي للمجال، ويقابل به الثابت المتغيّر في الحقل الذي يشكو من هيمنة الثابت، إعمالًا لمعاني المأثور الذي ينهي عن المشاحّة في الاصطلاح. فما دامت الحياة متطوّرة، والمعرفة في تزايد، وكل مجال من مجالات العلم يطّرد في تقدمه، وكل حقل معرفي لا يكف عن التحوّل في علاقاته النوعية، فلا بد أن يتكاثر الاصطلاح، وأن يتجدّد، وأن نواجه الشكوى من التكاثر والتجدّد بالمبدأ التراثي الحكيم الذي يقول للمتعصّبين النافرين من كل اصطلاح جديد في هذا الزمان: لا مُشَاحَّةَ في الاصطلاح.

يتميّز عصرنا، عصر مابعد الصناعة، بأنه عصر انفجار المعرفة في تقدمها المذهل الذي يعجز القدرة البشرية العادية على المتابعة في كل مجال. ولذلك استحق هذا العصر اسم عصر المعلومات، سواء من منظور تراكم المعلومات التي يتدافع إيقاع تدفقها يومًا بعد يوم، أو منظور تحوّل المعلومات نفسها إلى عنصر تكويني حاسم في واقع اقتصادي غير مسبوق من علاقات إنتاج المعرفة ووسائل توزيعها، ذلك لأنه لأول مرة في التاريخ الإنساني تتصدّر المعلومات قوائم المواد الخام والسلع المنتجة من حيث هي مجال بالغ الحيوية لنشاط رأس المال المرتبط بأحدث صناعات العالم المعرفية وأكثرها تأثيرًا في شبكات الاتصال التي أحالت الكوكب الأرضي إلى قرية كونية. ويرتبط تطوّر هذه الشبكات بالتقدم العلمي المذهل الذي تراكمت منجزاته واختراعاته وتقنياته على امتداد العالم كله، الأمر الذي أسهم في استهلال نوع من الوعي الكوني الذي يجاوز الأوطان بما يتعارض أو لا يتعارض وخصوصية الثقافات المحلية والقومية، وأدّى إلى إلغاء حدود المكان والزمان بمعانيهما التقليدية، كما سبق أن قلت أكثر من مرة، وامتد بعلاقات التواصل والتعاون والتفاعل بين معارف الكوكب الأرضي في تسارع إيقاع تقدمها الذي لم يعد مقصورًا على بلد من دون غيره.

ولا ينفصل الوضع الاصطلاحي للمعرفة الإنسانية عن عمليات التغيّر الجذرية التي تقع في أدوات إنتاج هذه المعرفة وعلاقات إنتاجها وتوزيعها على السواء، فالوضع الاصطلاحي هو المرآة التي تعكس خصائص هذه العمليات في حركتها المتغيّرة، والمصطلحات المتزايدة التي لا تتوقّف عن الإضافة إلى نفسها كل يوم هي الأدوات التعاقدية التي لا بدّ أن تتكاثر في كل مجال بما يتناسب واطراد الإيقاع المتسارع لتقدم أدوات المعرفة وتطوّر علاقات إنتاجها وتوزيعها. ولذلك يوازي انفجار المعرفة انفجار المصطلحات الدالّة عليها، ويتبادل التراكم الاصطلاحي والتراكم المعرفي التأثر والتأثير في مناقلة السبب والنتيجة التي تؤدي إلى الوفرة الاصطلاحية الوفيرة التي أصبحت علامة أخرى على هذا العصر.

وتكتسب هذه الوفرة الاصطلاحية معناها الكاشف عن طبيعة عصرنا حين نضع في اعتبارنا تسارع إيقاع العلاقات المتبادلة بين مجالات المعرفة المختلفة التي ما كان أحد يظن إمكان قيام علاقات بينها، وذلك على نحو أفضى إلى الطفرة المتواصلة في الدراسات

البينية التي اتسعت دوائرها الواصلة بين المجالات المتباينة بما حقق نتائج ما كنا نحلم بها. وقد فرض اتساع هذه الداوئر دلالات جديدة على مفاهيم التخصّص التقليدية، وأدّى إلى تولّد مصطلحات بينية جديدة، حرّرت التخصصات المختلفة من سجن التقوقع في عزلتها القديمة التي حسبتها الأفهام تمسّكًا صارمًا باستقلال العلم بمنهجه نتيجة الوعي الحدّي باستقلال موضوعه. وكما دّلت المصطلحات البينية على اتساع أوجه الاتصال بين العلوم المتباعدة، تقليديًا، فإنها استبدلت بمنطق البعد والعزلة والاكتفاء الذاتي منطق القرب والانفتاح والاعتماد المتبادل، وأصبحت هذه المصطلحات مجالًا حيويًا مضافًا إلى مجالات المعرفة المتطلعة إلى العهد الآتي من التقدم.

وإذا هبطنا من العام إلى الخاص، أو انتقلنا من المعرفة الإنسانية في إجمالها إلى المعرفة الأدبية النقدية في تخصصها، لاحظنا ظاهرة الوفرة الاصطلاحية نفسها، سواء من الزاوية التي يدل بها الكل على الجزء، أو التي يضيف بها فهم الجزء إلى فهم الكل في تجاوب العلاقات الواصلة بينهما. ولا أحسبني في حاجة إلى تأكيد هذا النوع من التجاوب العلائقي في المجالات الأدبية والنقدية التي لم تنقطع صلاتها الذاتية قط، ولم تكفّ عن تبادل علاقات التأثر والتأثير مع ما يحيط بها من حقول العلوم المغايرة. وعلى الرغم من وجود أشد الدعاوى تطرفًا عن ضرورة استقلال العلم الأدبي بمنهجه استقلاله بموضوعه، سعيًا وراء إمكان اكتشاف القوانين المحايثة لأدبية الأدب في موازاة القوانين المحايثة لعلمية النقد، فإن العلاقات ظلّت متّصلة بين الدرس الأدبي والنقدي في جانب وغيره من ألوان الدرس في دوائر العلوم المغايرة في جانبٍ ثان. ولم تتوقّف هذه العلاقات حتى مع سطوة ما أطلق عليه رولان بارت اسم "النشاط البنيوّي".

ولذلك، يمكن القول إننا نعيش وفرة اصطلاحية أدبية ونقدية غير مسبوقة نتيجة انفجارات المعرفة الإنسانية وتراكمها المتسارع على وجه العموم، ونتيجة الإنجازات المتراكمة في مجال الأدب ونقده على وجه الخصوص. والنتيجة الثانية لازمة من لوازم النتيجة الأولى وتأكيد لها في مجالها النوعي المخصوص. وفي الوقت نفسه، دلالة على التقدم المكافئ الذي لا يزال يحدث في الكثير من العلوم التي ارتبطت بالنقد الأدبي، أو التي لم يعد النقد الأدبي قادرًا على الاستغناء عنها. يضاف إلى ذلك ما أتاحته للنقد الأدبي علوم أخرى واعدة في حداثتها، سواء في مدى المناقلة التي يستعير بها النقد الأدبي ثمرات غيره من علوم الإنسان، أو مدى الإفادة من تجاوب النقد الأدبي مع غيره في مناطق الدراسة البينية التي تتدافع موجاتها هذه الأيام.

ولا ينفصل عن ذلك ما نعيشه من إيقاع تغيّر متسارع الوقع في كل مجال من مجالات النظرية الأدبية والنظرية النقدية، إيقاع تغيّر يختصر أعمار المدارس والمذاهب والتيارات والحركات من قرون إلى عقود، ومن عقود كثيرة إلى عقد أو عقدين من السنوات. وسرعة إيقاع التحوّل في هذا الجانب ظاهرة يلحظها كل مشتغل بالعلوم الإنسانية والاجتماعية. ودليل ذلك ما نراه من تغيّرات عاصفة تقع في الحقبة الواحدة، أو الجيل الواحد، أو حتى في العقد الواحد، فتتباعد المسافة بين البداية القريبة والنهاية الوشيكة بما يشبه الانقلاب السريع من النقيض إلى النقيض. وهي تغيّرات تؤدي إلى زيادة المصطلح الأدبي والنقدي الذي يتحوّل، بدوره، إلى تاريخ متسارع من التغيّرات التي لا تهدأ ولا تعرف الاستقرار. والقائمة طويلة من أسماء المذاهب والتيارات والحركات والمناهج التي تلاحقت مصطلحاتها، متدافعة في تراكمها الذي يضيف الجديد كل يوم بتحوّلاته المتسارعة التي هي صورة من تحوّلات زمننا، ذلك الزمن الذي لا تزال تتداعى فيه الفواصل الزمانية والمكانية بين القارات والثقافات والعلوم والمعارف.

وبالقدر الذي تصاعدت به أوجه التفاعل بين علاقات نظرية الأدب ونظرية النقد، في تعدّد أدوار كل منهما وفي استجابة كل منهما إلى مستجدات الأخرى، كان هذا التصاعد في ذاته مؤشرًا على تزايد درجات التفاعل في علاقات كلتا النظريتين مع غيرهما من النظريات الموازية أو الناتجة عن الإمكانات المفتوحة للدراسات البينية. وهو تصاعد أضاف إلى الوفرة الاصطلاحية على مستويات متعدّدة، سواء في الدائرة الخاصة بالنظرية الأدبية أو النظرية النقدية أو دائرة نظريات الخطاب أو غيرها من النظريات البينية التي تصل الدرس الأدبي والنقدي بغيره من حقول المعرفة وفروعها. أضف إلى ذلك الدائرة الملازمة للدوائر جميعها في فاعلية اللغة الشارحة التي يتحوّل بها الوعي إلى ذات فاعلة للتأمل وموضوع له، أو يرتد بها العلم على نفسه ليغدو مجالًا لمراجعة ذاتية فاعلها هو مفعولها. وتلك فاعلية أصبحت عنصرًا تكوينيًا من عناصر المعرفة التي تنبني على دافع الرغبة في التطوّر اللانهائي والتقدم اللامحدود، معتمدة في ذلك على الدور الذي تقوم به اللغة الشارحة للعلم في وصف عملياته والإشارة إلى مفاهيمه ومراجعة إجراءاته ووضع مقولاته وتصوراته موضع المساءلة الدائمة.

هذه العوامل أدّت إلى تنشيط عملية صياغة المصطلح إلى أبعد حد في المجالات الأدبية والنقدية، خصوصًا بعد أن أصبح النقد موضوعًا مستقلًا للبحث في ذاته، وهدفًا

للتأمل في تحوّلاته التي اتسعت بمدى لغاته الشارحة التي وضعت نظرياته وأنشطة مناهجه وتشعب موضوعاته واتساع علاقاته موضع التشفير الاصطلاحي المستمر، واصلة بين مجالاتها النوعية والمجالات الموازية للغات الأدب الشارحة في تجاوب الآفاق التي لم تعد تعرف العزلة أو الثبات. وكان ذلك التجاوب علامة على دور جديد من أدوار النقد، هو الدور الذي أنزله منزلة فكرية مستقلة، وفرض عليه أن يقوم مقام الفلسفة في حالات متعدّدة، إذ بعد أن كان النقد الأدبي تابعًا للفلسفة في مملكتها القديمة أصبحت أنشطته النوعية حركة فكرية أساسية، تنوب عن الفلسفة في فاعليتها المقترنة بالتميّز الذاتي للجديد في اختلافه عن القديم.

ويستحيل مع هذه الوفرة أن ينهض باحث فرد بعبء تقديم معجم موسوعي موثوق به للمصطلحات الأدبية والنقدية المعاصرة، فلم يعد من الممكن تكرار المهمة العسيرة التي نهض بها باحثون من أمثال ج. إيه. جدن صاحب "معجم المصطلحات الأدبية" الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1977، وظل يحمل من الإضافات والتنقيحات في الطبعات المتلاحقة ما كشف عن مدى الاستحالة العملية للباحث الواحد في متابعة واستقصاء، أو تحرٍّ وتدقيق، كل ما يحدث أو يتغيّر في الحقل الأدبي والنقدي وما يتصل به من مناطق بحث بينية. ولذلك توقف الباحثون في الغالب الأعم، خصوصًا في العالم المتقدم، عن المغامرة الفردية في الحقل المعجمي أو الموسوعي للاصطلاح، واستبدلوا بالجهد الفردي الجهد الجماعي المنظم الذي يكافئ التضخم المتصاعد للوفرة الاصطلاحية في عصرنا. والمثال اليسير على ذلك المعجم الذي صدرت طبعته الأولى منذ سنوات عديدة، تحديدًا سنة 1994، بعنوان "موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة" عن جامعة تورنتو في كندا، واشترك في كتابته مائة وسبعون دارسًا بارزًا من أقطار العالم المختلفة وتخصصات الحقل الأدبي والنقدي المتنوّعة، فضلًا عَمَّ يتصل بهما من مجالات بينية، تصل في ما تصل بين دراسات اللغة والخطاب والفلسفة والاجتماع والنفس والعقيدة والعلوم السياسية والإدارية والاقتصاد والترجمة والدراسات المقارنة ودراسات المرأة والتاريخ والأنثروبولوجيا والموسيقى والعمارة وغيرها. ولا تزال طبعات هذه الموسوعة تتجدّد بتجدّد المتغيّرات الاصطلاحية التي هي متغيّرات معرفية. وقس على ذلك "دليل جامعة جونز هوبكنز للنظرية الأدبية والنقد" الذي صدرت طبعته الأولى في العام نفسه. ولا يمكن للمرء، في هذا المجال، إلا الثناء على الجهد المضني والمدقق الذي بذله صديقي حمادي صمود وأستاذه عبد القادر المهيري في ترجمة

"معجم تحليل الخطاب" الذي صدر أصله الفرنسي بإشراف باتريك شارودو ودومينيك منجنو، وصدرت الترجمة العربية عن المركز القومي للترجمة في تونس سنة 2008. وبعد ذلك أصدر عبد القادر المهيري وحمادي صمود "المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة"، وهو المعجم الذي صدر بالفرنسية بإشراف أوزوالد دوكرو وجان ماري شافار، وصدرت الترجمة العربية عن المركز الوطني للترجمة في تونس سنة 2010. وهي السنة التي أصدر فيها المركز نفسه ترجمة "القاموس الموسوعي للتداولية" الذي حرره بالفرنسية جاك موشلر وآن ريبول، وترجمه مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عز الدين المجدوب. والحق أن ترجمة هذه المعاجم الموسوعية في تونس توازيها مجموعة أخرى من المعاجم التي صدرت عن المركز القومي للترجمة، حين كنت مشرفًا عليه، وكلها دلالة على متغيّرات معرفية بالوعي بالوفرة الاصطلاحية الموازية لما نشاهده ونلمسه من تقدم وازدهار في كل جوانب المعرفة، ومن ثم المصطلحات التي فرض فيضها الهائل نفسه على النشاط المعجمي الذي أصبح يحتاج إلى فرق عمل متكاثرة في كل مجال من مجالات المعرفة الإنسانية التي يفوق الإيقاع المتسارع لتقدمها قدرة الفرد على الاستيعاب.

وضع الناقد الأدبي العربي

في التاسع عشر من نوفمبر 2002، كتبت ما يلي: "ما الذي يشغل الوعي الثقافي لناقد أدبي يعيش هذا العصر الذي تحوّل فيه الكوكب الأرضي إلى قرية كونية صغيرة؟"، وأجبت قائلًا:"أتصور أن مشاغل هذا الوعي تغدو مشاكل متعدّدة الأبعاد، مشحونة بهمومها ومطامحها ومشكلاتها النابعة من هذه الهموم والمطامح في آن. أقصد إلى مشاكل تتجسّد بها خصوصية هذا الوعي وملامحه النوعية، سواء في علاقته بالعالم المتقدم من حوله، أو علاقته بحاضر التخلّف الذي يعانيه في عالمه الذي ينتسب إليه، أو علاقته بماضي هذا العالم الأخير، ومن ثم تراثه الممتد الذي ينطوي على كثير من جوانب السلب وجوانب الإيجاب. ولا تنفصل عن ذلك كله علاقة هذا الوعي بنفسه، سواء على مستوى الأفراد الذي يغدو به الوعي نفسه ذاتًا وموضوعًا، أو على مستوى الجمع الذي تتعدّد فيه الرؤى، وتغدو الحاجة ماسة إلى الحوار البناء والتفاعل الخلّاق من منظور التسامح ورغبة الإفادة".

كانت هذه الكلمات تستهل مفتتح كتابي "أوراق ثقافية: ثقافة المستقبل ومستقبل الثقافة". وقد مرّ على كتابة هذه الكلمات أكثر من عشر سنوات. ومن المؤكّد أني عندما كتبتها لم يخطر على ذهني أن المستقبل الذي أشرت إليه في عنوان الكتاب، والذي أرهصت ببعض ما كنت أتخيله عنه، سوف ينتقل من الحلم إلى الكابوس، وأن هذا الربيع الذي بدا واعدا منذ الخامس والعشرين من يناير 2011، واستمر ثمانية عشر يومًا مجيدًا، سرعان ما انقلب إلى خريف عاصف أطاح بكل الأحلام والأماني القومية الذي استبدل بها واقعًا مخيفًا من الإحباطات والانكسارات والنكوص، إلى أسوأ مما كان عليه الوضع عندما بدأ هذا الربيع العربي. وهو وضع يعيدنا إلى ما كنّا عليه مع حساب ما ترتب على المتغيّرات الأخيرة من مؤثرات، أصبحت تفرض نفسها على السؤال الخاص بما يشغل

الوعي الثقافي لناقد أدبي يعيش الواقع الذي انتهت إليه ثورات الربيع العربي من ناحية، وواقع الكوكب الأرضي الذي تحوّل إلى قرية كونية من ناحية موازية(*).

ومن هذا المنظور، تبرز في مدى الإجابة ثلاث ثنائيات دالّة، لا تخلو من مفارقة. الأولى أن هذا الناقد الأدبي يعيش يومًا بيوم متغيّرات التقدّم في مجال النقد الأدبي الغربي، وذلك بواسطة أدوات الاتصال الحديثة التي أصبحت تتيح للمثقف في أي مكان في الكوكب الأرضي متابعة كل منجزات التقدم المادي والمعنوي، بما في ذلك تخصصه النوعي وهو النقد الأدبي. فمن خلال "النقد" يستطيع ناقد العالم الثالث أن يستكمل معارفه، وأن يدخل طرفً فاعلًا في كل أشكال الحوار الدائر حول أصول نظريات النقد الأدبي المعاصرة، خصوصًا ما لا نزال نتصوره عواصمها المتقدمة على امتداد العالم الغربي المتقدّم، فضلًا عن النظريات الثقافية التي لم تعد مقصورة على الغرب المتقدّم، تقليديًا، وإنما اتسعت وشملت ما نسميه نصف العالم الآسيوي الجديد، فضلًا عن أقطار أمريكا اللاتينية التي أسهمت بقوة في نقد نظريات الهيمنة، وكانت عونًا مباشرًا وغير مباشر لنقّاد العالم الثالث في صياغة ما أصبح يسمي "خطاب مابعد الاستعمار" أو نقض بقايا الخطاب الاستعماري الذي اتخذ أقنعة برّاقة عن الديموقراطية وحقوق الإنسان، وهو على استعداد للتضحية بها، أو مساعدة أعدائها، ما ظل الأمر يتعلّق بمصالحه والإبقاء على فعل الهيمنة الذي لا يكف عن ممارسته، خصوصًا بعد أن أصبح العالم أحادي القطب، وأصبحت الولايات المتحدة هي إمبراطور العالم الجديد في زمن العولمة الذي أحال الكوكب الأرضي إلى قرية كونية صغيرة.

وناقد العالم الثالث مطالب بأن يكون على مستوى الحراك النقدي في العالم المتقدم الذي يشارك فيه ويتواصل معه بأشكال كثيرة، وعلى نحو آني وفوري، نتيجة تغيّر معاني الزمان والمكان في صعود عصر المعلومات الذي يتزايد تقدمًا، في الوقت نفسه الذي يتزايد فيه العالم الفعلي الذي يعيشه الناقد الأدبي، في أقطار الربيع العربي. وهو عالم يتزايد تخلّفه وانحداره وانكفاؤه على ماضٍ متخيل، معادٍ للعصر ولكل ما هو جديد، ولا يرتبط حتى بقيمة الحرية والديموقراطية والعدالّة الاجتماعية التي انفجرت من أجلها ثورات الربيع. تلك الثورات التي لا نزال لا نعرف الكثير من الأسرار التي كانت وراء اختطافها

(*) كُتبت هذه الكلمات، بعد سيطرة التيارات الدينية في الدول التي قامت فيها هذه الثورات، وقبل ذلك اليوم المشهود، يوم 30 يونيو الذي أسقط حكم التيار الديني في مصر.

بواسطة من هناك شك في إيمانهم بالحرية والديموقراطية والعدالّة الاجتماعية والكرامة الإنسانية. ولذلك فالسؤال المتصور الآن - على مستوى العالم الافتراضي- هو: كيف تمارس النقد الأدبي بحرية ناقدة أدبية تأثرت بأفكار تيارات النقد الأدبي، بكل ما تتضمنه هذه التيارات من تحرير لعقل المرأة وجسدها في آن. ترى، ماذا يمكن أن تفعل هذه المرأة في مواجهة عقول هي التعصب عينه، عقول لا تزال ترى أن المرأة عورة، وأن منزلتها منزلة العبد، وأنها أدنى من الرجل الذي له السيادة على عموم جنس المرأة التي تظل موصومة بأنها جند إبليس. كيف يمكن أن تعبّر هذه الناقدة الأدبية عن أفكارها بحرية تامة، أو على الأقل بحرية قريبة من حرية مثيلتها في إنكلترا أو فرنسا أو الولايات المتحدة، وماذا عن التابوهات أو المحرّمات التي تزايدت في بلد مثل مصر، لم تقتصر الغالبية الحاكمة فيه - في عام بأكمله - على جماعة الإخوان المسلمين التي أصبح منها رئيس الجمهورية، بل ضمّت إليه أحلافها من تيارات الإسلام السياسي الأكثر تشددًا وتسلطًا؟! بعبارة أخرى، أصبح الوضع أكثر تعقيدًا في معاناة ناقد أدبي ممزّق بين عوالم التقدم التي يتابعها ويتأثر بها، وعوالم التخلّف المريع الذي وجد وطنه ينزلق إليها، ويغوص في رمالها المتحركة يومًا بعد يوم. هذا التمزّق دفع عددًا غير قليل من نقّاد أقطار الربيع العربي إلى الخَرَس، ودفع عددًا آخر إلى أن يعيشوا على مستوى الكتابة ثنائية أشبه بثنائية دكتور جيكل ومستر هايد. والأول أقرب إلى أقطار التقدم التي إذا نطق لغتها وحدها لم يجد من يستمع إليه. والثاني هو الذي يستبدل بأفكار التقدم التي انطوى عليها أفكار التخلّف التي ينطوي عليها كل شيء حوله. كيف يمكن أن يحلَّ الناقد الأدبي، في عالمنا المليء أخطاء، هذه المشكلة أو المعضلة التي فرضتها عليه تلازم الأوضاع السياسية الاجتماعية، وتزايد الآثار المدمرة لنزعات أصولية، هذا الناقد معادٍ لها بالضرورة.

نأتي إلى الخاصية الثانية التي تمايز عالم التخلّف الذي يعيش فيه الناقد الأدبي المعاصر، ويعاني من ويلاته التي جلبها الربيع العربي بأنواع تمرّداته التي تعلّقنا بشعاراتها عن الحرية والعدالّة الاجتماعية والكرامة الإنسانية، وإذا بها تنقلب إلى نقائض الحرية والعدالّة الاجتماعية والكرامة الإنسانية، وذلك في فوضى مدمّرة، أبرز ما فيها العنف العشوائي الذي يسود حين يتم تغييب الدستور والقانون، وحين يصبح البقاء للأقوى في صفاته التسلطية التي تزيد الفقراء فقرًا وتزيد الأغنياء غنًى، ويصبح الوطن جمرًا، والأمان حلمًا بعيد المنال، ويتم كل ساعة انتهاك حقوق الإنسان وكرامته، فتصدق رؤيا صلاح عبد الصبور الهولية التي صاغها شعرًا، حين قال:

ونزلنا نحن السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجبًا...

زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمصُّ نخاع الإنسان الثعلب.

هذه أبيات كتبها صلاح عبد الصبور. من رؤيا عالم وحشي، عالم لم يعد فيه مكان للإنسان الذي لم يعد له وجود في عالم الغابة الذي أصبحت شرعته العنف، ومبدأه غياب العقل، وزمانه هو زمن الحق الضائع الذي نعيشه:

زمن لا يعرف فيه مقتول

من قاتله: ومتى قتله؟!

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

فتحسّس رأسك! فتحسّس رأسك.

كنا في السبعينات، نتحدّث عن وضع المثقف العربي المحاصر بين مطرقة استبداد الدولة بأجهزتها القمعية وسندان الأصولية الدينية المعادية لحرية الفكر. أمّا وقد أصبحت الدولة هي الأصولية الدينية أو متحالفة معها، والنتيجة انعكست بالسلب المتزايد على أقطار الربيع العربي، فأصبحت الحريات في خطر (حرية التفكير والإبداع والبحث العلمي والتعبير)، مهدّدة بمظاهر العنف المتزايد على نحو ما حدث في القاهرة، حين حوصرت المحكمة الدستورية العليا، ومنع قضاتها من دخولها بالقوة الغوغائية، وذلك في موازاة حصار مدينة الإنتاج الإعلامي، والاعتداء على مقدّمي برامجها، والمثقفين

الذين كانوا فيها، للتعبير عن آرائهم، بما تكفله حقوق الإنسان. وكلا الأمرين نموذج عملي على مناخ سائد، يهدّد كل من تسوّل له نفسه بالتعبير الحُرّ عن أفكاره أو الخروج على الأصوليات التي احتلّت كراسي الحكم، وأصبحت حارسة للتقاليد الجامدة، والأعراف السائدة، ميالة إلى تجريم وتحريم، بل تكفير، الخروج على المألوف المأثور المنقول والمسلّم به من الغالبية الاتّباعية. ذهب ذلك الزمن الجميل الذي كان طه حسين يكتب فيه "أريد أن أدرِّس تاريخ الآداب في حرية وشرف، كما يدرِّس صاحب العلم الطبيعي علم الحيوان والنبات، لا أخشى في هذا الدرس أي سلطان. وأنا أريد أن يكون شأن اللغة والآداب شأن العلوم التي ظفرت بحريتها واستقلّت بها من قبل، والتي اعترفت لها كل السلطات بالحرية والاستقلال".

كتب طه حسين كلماته السابقة قبل ما يقرب من تسعين سنة، وما زالت رغبته بعيدة عن التحقّق، لم تتحرك بعد إلى مبدأ أو واقع. ويقيني أن هذه الحرية التي كان يتمسك به طه حسين قد أمعنت في الغياب القسري عن عالمنا العربي المعاصر، وأن سجونها قد تزايدت نتيجة طغيان التيارات التي قامت بتكفير طه حسين قديمًا. ورغم ذلك فقد واجهها طه حسين، مقدّمًا لنا، نحن أحفاده، درسًا في ضرورة المقاومة مهما تعدّدت أشكال الاستبداد وتزايدت درجات العنف. وإلا فما معنى وجودنا، نحن الذين خلقنا الله أحرارًا، من دون مقاومة لكل من يحاول أن يخنق فينا هذه الحرية التي فطرنا الله عليها، ولابد لنا من انتزاعها حتى من براثن العنف والاستبداد.

أما الخاصية الثالثة التي تمايز بين الوضع الثقافي للتخلّف الذي يعيش شروطه الناقد الأدبي في عالمه العربي، مقابل الوضع الثقافي للتقدم الذي يعيش فيه نظيره الغربي، فهي خاصية تتّصل بالثقافة السائدة، من حيث هي ثقافة تخلّف، لا يزال يعيش الناقد الأدبي العربي في إهابها. وهي ثقافة لا تسمح حدودها وشروطها لهذا الناقد بأن يحلّق في سماوات إبداعه النقدي إلى حيث يشاء. لقد سبق أن استرجعت صرخة يوسف إدريس حين قال: إن كل الحرية المتاحة في العالم العربي لا تكفي لصنع رواية. وأنا لا أفكر في صنع رواية فحسب، بل هو أبعد، وفي ما يتصل بوضع قوى إنتاج المعرفة وعلاقات توزيعها في آن. إن اللحظة التاريخية التي أوقعتنا ثورات الربيع العربي في حبالها القاتلة هي لحظة تؤدي بالحتم إلى قوى إنتاج معرفة مختلفة، لا توازن في حركتها، ولا تصاعد في إيقاع آلياتها المحرّكة التي أصابها اضطراب اللحظة الزمنية بما أضاف إلى ضعفها

القديم. وحين تراجع كفاءات المؤسسات المعرفية في الوطن العربي، وتقارن الناتج الذي يخرج منها بالناتج الذي تحقّقه مؤسسات المعرفة في بلد مثل إسرائيل، سوف تجد الفارق مذهلًا، يؤكد ما نحن عليه من تخلّف معرفي. وما يقال عن قوى الإنتاج يقال بالقدر نفسه عن علاقات توزيع هذه المعرفة، وهي علاقات يستحيل أن تصل به إلى درجة من العدل في توزيع منتجات المعرفة، تماثل الدرجة التي حلم بها طه حسين ذات مرة، عندما أكد أن العلم والمعرفة كالماء والهواء حق لكل مواطن. والآن في هذه الأيام الصعبة التي نعيشها ما الذي يمكن أن نقوله في التصاعد الدال لحالات غياب العدل الاجتماعي والمعرفي؟! تحدثنا الإحصاءات عن أكثر من أربعين في المائة من تعداد الشعب المصري يقع تحت خط الفقر اجتماعيًا، ويعاني الأمية الكاملة معرفيًا. وضع كارثي لا شك فيه، خصوصا أننا نتحدث عن أربعين مليون مواطن لا يجدون التعليم ولا الطعام الكافي ولا حتى السكن المناسب: وهم محرومون تمامًا من عدالة إنتاج المعرفة، ومن ثم كل ما تقود إليه.

والنتيجة هي أننا نعيش عالة على غيرنا في كل شيء، ابتداء من التكنولوجيا المتطوّرة وانتهاء بآفاق النظريات الأدبية أو النقدية. بعض الذين تملأهم الحماسة الساذجة يطالبون بأن يكون لدينا نظرية نقدية عربية. وحماسة هؤلاء على سذاجتها تقوم على وهم، فالنظرية في العلم لا علاقة لها بالدين أو السياسة، فأنت لا تصف النظرية النسبية في علاقتها بدين أو سياسة، وإنما إلى العلم الذي يستقل في جوهر تكوينه عن الدين أو السياسة. ولأن النظرية النسبية لم تأت من فراغ، وإنما كانت حلقة منطقية في تاريخ من التراكم المعرفي، يسبقها بقدر ما يؤدي إليها، وقد أدّى إليها على نحو مباشر أو غير مباشر، فإننا يمكن أن نصفها بأنها نتاج قوى إنتاج معرفة لا تكفّ عن التطوّر والإضافة التي قد تكون بالمغايرة أو المخالفة، فتاريخ العلم الخلّاق ليس سلسلة من الاتّباع الذي لا يخرج فيه اللاحق عن تقليد السابق، وإنما هي حلقات من الابتداع الذي يعتمد على إضافة التطوير أو إضافة الانقطاع واستهلال أفق مغاير، وهو وضع معرفي لا يزال يسم قوى إنتاج وعلاقات توزيع المعرفة بالضعف في عالمنا العربي. ولذلك يجد الناقد العربي نفسه في وضع المستهلك لنظريات النقد الأدبي التي يستوردها كما نستورد السيارة والكومبيوتر، ولكن هذا الوضع لا ينفي إمكانات ابتداعات نقدية على سبيل الاستثناء. وتتمثل هذه الإبداعات في ما أسميه إعادة إنتاج النظرية، وتأويل مكوّناتها بما يجعلها صالحة لأغراض خاصة بالناقد الأدبي العربي، ومن منظور همومه القومية ومشاغله الوطنية في الوقت نفسه. وهو أمر

يبدأ باختيار ما يراه الناقد الأدبي العربي أصلح وأكثر اتساقًا مع هموم وطنه وتحدّيات ثقافته على مستويات كثيرة. وتلك هي نقطة البداية التي يتمايز بها ناقد عن آخر، وممارسة نقدية أصيلة عن ممارسة نقدية هي محض تقليد.

البعد الإنساني للإبداع

أذكر في إحدى مرات إقامتي الطويلة في الولايات المتحدة، في أواخر التسعينيات، أني ذهبت إلى الطبيب لمراجعته في بعض الأمور الصحية، وما إن عرف الطبيب أنني من مصر حتى أخذ يحدثني معبرًا عن إعجابه بنجيب محفوظ الذي كان قد حصل على جائزة نوبل سنة 1988، وقال لي إنه قرأ رواية "زقاق المدق" باللغة الإنكليزية، وإنه أصبح من يومها معجبًا بأدب نجيب محفوظ، ويسعى إلى قراءة أعماله التي تكاثرت ترجماتها إلى اللغة الإنكليزية. وأذكر أنني، في هذا العام، وبعد أشهر قليلة من زيارتي لهذا الطبيب، ذهبت إلى أشهر مكتبة لبيع الكتب في مدينة بوسطن، فوجدت في المدخل مباشرة روايات نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنكليزية مصفوفة على شكل هرم، تلميحًا إلى جنسية نجيب محفوظ المصري الذي يعيش في بلد الأهرامات. وهكذا أصبح من المعتاد أن أجد في مدينة بوسطن من يحدثني عن إعجابه بنجيب محفوظ، وقد دفعني ذلك إلى أن أتذكر في مابعد أن رواية "بداية ونهاية" قد تم إخراجها في السينما المكسيكية عام 1993، وفي العام اللاحق أخرجت السينما المكسيكية فيلما عن رواية "زقاق المدق" بعنوان "زقاق المعجزات". والواقع أن هذا الذي قرأته عن روايتي نجيب محفوظ اللتين أصبحتا فيلمين سينمائيين، حازا إعجاب الجمهور المكسيكي، قد دفعني إلى استعادة الحيثيات التي وردت في قرار منح جائزة نوبل إلى نجيب محفوظ، خصوصًا ما أشارت إليه حيثيات المنح من أن نجيب محفوظ أسهم في تطوير اللغة الأدبية على امتداد العالم الناطق باللغة العربية، وأن مدى إنجازه أوسع بكثير من العالم الناطق بهذه اللغة. فرواياته قد وجدت من يتذوقها ويعجب بها على امتداد العالم كله. والأمر واضح تماما في العبارة الحرفية في حيثيات المنح التي تقول: "إن أعماله تخاطبنا جميعا". ولا يعني هذا في النهاية إلّا أن أعمال نجيب محفوظ قد وصلت إلى العالمية، وأنها لهذا السبب أعجبت

الطبيب الأمريكي، كما أعجبت جمهور السينما المكسيكي، وأعجبت الدارسين والنقّاد الذين ترجموا روايات نجيب محفوظ إلى كثير من لغات العالم قبل أن تصل إليه جائزة نوبل سنة 1988. ولكن من الذي أدّى إلى اتصاف أعمال نجيب محفوظ بهذه العالمية؟ والإجابة عن هذا السؤال تقودنا مباشرة إلى البعد الإنساني في الأدب. وهو بعد لا يتحقّق عندما يتحدث الأديب أو يكتب عن قضايا عالمية كما يتوهم الكثيرون. فنجيب محفوظ حصل على جائزة نوبل لأنه- فيما تقول الحيثيات- يصور بدقة "ما يدور في الحارة المصرية الضيّقة بكل ما فيها من أحداث ومعاناة من لحم ودم، ويصور الصراع الأزلي بين الخير والشر، مؤكّدًا معاني الحرية بكل أبعادها". ويعني ذلك بلغة النقّاد أن العالمية في الأدب هي المرادف الجماهيري للبعد الإنساني في الإبداع، كما تعني أن هذا البعد لا يتحقّق إلّا من خلال تصوير الخاص المحلي، والغوص فيه عميقًا إلى أن يصل المبدع إلى الجذر الإنساني للشخصيات والأحداث. ولذلك فإن نجيب محفوظ قد حقق ما حقق من بعد إنساني، لأنه جعل الحارة المصرية بلورة سحرية تغوص فيها لغة الإبداع لتصل إلى العالم كله. ومن هنا استطاعت ممثلة عالمية مكسيكية (لبنانية الأصل) مثل سلمى حايك أن تؤدي دور حميدة في زقاق المدق، وهو الدور الذي قامت به الممثلة المصرية شادية في الفيلم الذي أخرجه حسن الإمام. ولو استرجعنا رواية "زقاق المدق" بما فيها من أحداث وشخصيات وبناء فني أصيل، فسوف نجد أن قلم نجيب محفوظ قد غاص فعلًا في أخص خصائص حارة "زقاق المدق"، وأنه جعل من شخصياتها المحلية تمامًا شخصيات إنسانية قادرة - بسبب خصوصياتها- على أن تخاطب الناس جميعًا رغم اختلاف الأماكن واللغات، ورغم اختلاف الأزمنة على السواء. وإذا أضفنا إلى ذلك حقيقة أن كثيرًا من أحداث روايات نجيب محفوظ يدور في "الحارة" القاهرية على وجه التحديد (زقاق المدق، خان الخليلي، السكرية، بين القصرين، العطوف، أولاد حارتنا، درب المهابيل... إلخ)، فإننا يمكن أن نقول إن نجيب محفوظ قد عثر على الجذر الإنساني بحفره عميقًا في أعماق وعلاقات الشخصيات التي تسكن الحارة، وذلك بالقدر والكيفية المختلفة التي عثر بها جارسيا ماركيز على الجذر نفسه في المعتقدات السحرية الشائعة والذائعة في وطنه كولومبيا، وهو الأمر نفسه مع ساراماجو في رواياته الأصيلة التي تضرب بجذورها في أعماق وطنه: البرتغال. وهو الأمر الذي ينطبق على روايات توني موريسون الأمريكية، ويمكن أن نضيف إليهم توماس مان صاحب "الجبل السحري"، ولويجي بيراندللو الإيطالي، وأوجين أونيل الأمريكي، وأندريه جيد الفرنسي، وبوريس

باسترناك الروسي، وإيفو أندرتش اليوغسلافي، وويل سوينكا من نيجيريا، وكاميلو خوسيه ثيلا من إسبانيا، ونادين جورديمر من جنوب أفريقيا، وكنزابورو أوي الياباني، وجاو شينجيان الصيني، وأورهان باموق من تركيا وغيرهم كثير. إن ما يجمع بين هؤلاء جميعًا، فضلًا عن مواهبهم الإبداعية الاستثنائية، هو قدرتهم على أن يغوصوا عميقًا في عوالمهم المحلية إلى أن يصلوا إلى الجذر الإنساني الذي يردّ تباعدهم إلى تقارب، ويردّ تنافر ما يظهر من موضوعات إبداعاتهم إلى تشابه ما هو كامن في هذه الإبداعات من عنصر القيمة الذي يبدأ وينتهي بالإنسان، من حيث هو كيان خالص من القيم التي يمكن أن تحدد أهمية إبداعه في كل لغات العالم. هكذا تظل قيمة إبداعات كل مبدع متحدة الجوهر والقيمة التي تتعدّد صورها وتتنوّع تشكيلاتها، لكنها تظل واحدة في الأصل الذي تنتهي إليه، والذي لا يفقد مضمونه الإنساني في كل حالات الاختلاف اللانهائي لمظاهر هذه الإبداعات التي تشير إلى جوهرها المتحد في كل حالات الاختلاف التي لا حصر لها، خصوصًا من منظور ما نطلق عليها التنوّع الإبداعي للإنسانية التي لا نراها إبداعًا إلّا في تنوّعها الخلّاق.

ويترتب على معنى التنوّع الخلّاق للإنسانية، في هذا السياق، أن ما نسميه "الإبداع العالمي" الذي تقع فيه إبداعات هذه الأسماء وغيرها هو إبداع مزاح المركز. أعني أنه ليس إبداعًا يتوزّع ما بين مركز أكثر قيمة لأنه مركز، وأطراف أو هوامش أقل قيمة لأنها أطراف. وهو الوهم الذي أشاعته الإيديولوجيات القديمة لخطاب الاستعمار الاستيطاني، والإيديولوجيات الحديثة لخطاب الاستعمار الاقتصادي. لقد عاشت البشرية الإنسانية طويلًا تحت وهم أن العالم منقسم إلى مركز متقدم وأطراف متخلّفة. وقد عمل المركز المتقدّم - في خطاباته إلى الأطراف - على ترسيخ وتثبيت هذا الوهم. ولذلك ظلت جائزة نوبل - مثلًا - مرتبطة في حقبها الأولى بأدباء المركز الأوروبي- الأمريكي، مستبعدة أدباء الأطراف والهوامش الواقعة خارج هذا المركز، جغرافيًا وسياسيًا واقتصاديًا. ولكن كان لا بدّ لأدب الهوامش والأطراف أن يثبت حضوره إبداعيًا، وذلك على نحو جعل المشهد العالمي للإبداع مشهدًا مُزاح المركز، لا مركز فيه إلّا لحضور القيمة الإبداعية التي تعلو على الحدود الجغرافية والسياسية والاقتصادية، ولا تعتد إلّا بقيمة المنجز الإبداعي الذي يخرج من محليته إلى عالميته، أو لا يصل إلى عالميته إلّا من خلال الغوص العميق في محليته حتى يصل إلى الجذر الإنساني الذي لا يعرف شرقًا أو غربًا، ولا تقدمًا أو تخلّفًا، ومن ثم، فلا مركز ولا أطراف، ما ظلت القيمة

الإبداعية محققة في بعدها الإنساني الذي يعطف فيه الإنسان على أخيه الإنسان مهما اختلفت الألسنة والأمكنة والأزمنة.

وكانت النتيجة الطبيعية إسقاط مفاهيم المركزية الأوروبية- الأمريكية من واقع تقدير الإبداع العالمي، خصوصًا من منظور القيمة الإنسانية التي هي شرط جوهري لكل إبداع. وقد جاء ذلك موازيًا لما حدث في العلوم الإنسانية، وعلى رأسها النقد الأدبي، منذ أن بدأنا نسمع ونقرأ عن "خطاب مابعد الاستعمار" الذي هو- في حقيقة الأمر- نقض خطاب الاستعمار القديم والجديد على السواء. وكان ذلك في موازاة التغيّر في مفاهيم "الثقافة" التي أسقطت عن نفسها مفهوم "الهيمنة"، واستبدلت به مفهوم التنوّع الثقافي. وهو مفهوم ينفي عن الثقافة أي نوع من أنواع التراتب ما بين عوالم متقدمة وعوالم متخلّفة، ويحل محلّه مفهوم "التنوّع الثقافي الخلّاق" الذي يؤكّد المساواة بين كل الثقافات، ويرى أن في تعدّدها واختلافها إغناء للثقافة الإنسانية العامة التي تنبني على التنوّع الذي هو مفهوم يخلو من أي معنى من معاني التراتب. وكان من الطبيعي، في هذا السياق المتصاعد، على امتداد الكوكب الأرضي، أن يتبلور فهم جديد للتنمية البشرية، وما يوازيها من فهم مصاحب للتنمية الاقتصادية التي لم تعد محصورة في نموذج واحد هو نموذج "التقدم" في المركز الأوروبي- الأمريكي، وإنما تعدّدت نماذج التنمية التي تجسّدت في صعود النمور الآسيوية التي ترتّب على صعودها تغيير مفهوم التقدّم نفسه. وهكذا، أصبح نصف العالم الآسيوي الجديد، يزاحم وينافس المركز الأوروبي- الأمريكي، ولا يقل عنه قوة أو فاعلية أو تأثيرا. وهو أمر يؤكد إلى أبعد حد شيوع مفهوم "التنوّع البشري والثقافي الخلّاق"، الذي أصبحت تقبله دول المركز الأوربي- الأمريكي. ولذلك أصبحنا نقرأ عن التعدّدية الثقافية في دول هذا المركز، ونقرأ عن "التنوّع الثقافي الخلّاق" الذي أصبح الوجه الملازم للديموقراطية السياسية بمعناها المعاصر.

وترتّب على ذلك تغيّر علاقات استقبال الأدب في العالم كله، وأصبح ما كان يسمى قديمًا "العالم المتقدّم" يقرأ إبداع ما كان يسمى "العالم المتخلّف". ويتذوّق إبداعاته عبر الترجمة التي أصبحت الحاجة إليها ماسة، وعلى نحو متزايد، في العالم المعاصر. ولهذا لن نجد لغة من لغات الكوكب الأرضي إلّا وقد ترجمت إليها أو منها آداب غيرها من اللغات. وإذا كنا نعيش في "زمن الرواية" حقًا، ونحن كذلك بالفعل، فمن الطبيعي أن تتوزّع جائزة نوبل على روائيين من كل أرجاء المعمورة الإنسانية، وذلك بعد أن سقطت

عن الأكاديمية التي تمنح الجائزة تحيّزاتها القديمة، وأصبحت أكثر اهتمامًا بالبعد الإنساني للقيمة، ليس في عالم الرواية وحده، وإنما في عوالم الشعر والمسرح والقصة القصيرة التي لا تزال مظلومة على مستوى التقدير الأدبي. ولذلك توزعت جائزة نوبل على أقطار العالم التي كانت منبوذة في الهامش، بعيدة عن المركز قديمًا، فأصبحت الجائزة تجمع بين روائي من مصر، وآخر من كولومبيا، وثالث من نيجيريا، ورابع من تركيا، وخامس من جواتيمالا، وسادس من جنوب إفريقيا، وسابع من الترينداد، وثامن من اليابان، وتاسع من الصين، وعاشر من المجر.. إلخ. وإن دلّ ذلك على شيء فإنه يدل على أن قيمة العالمية أصبحت مرادفة للقيمة الإنسانية، بعيدًا عن التحيّزات الإيديولوجية القديمة.

وطبيعي، والأمر كذلك، أن يحدّثني عن نجيب محفوظ الطبيب الذي ذهبت إليه في مدينة بوسطن في أمريكا، وأن يعجب مخرجان مكسيكيان بروايتين لنجيب محفوظ نفسه، مترجمتين إلى اللغة الإسبانية، وأن تقوم سلمى حايك بتمثيل شخصية "حميدة" في رواية "زقاق المدق" التي أخرجها حسن الإمام المصري للسينما. والمؤكّد أن الطبيب الأمريكي يشبه المخرجين المكسيكيين، في أنهم تأثروا جميعًا بجوانب القيمة الإنسانية التي عطفتهم على الرواية، فتأثروا بها على نحو لن يختلف، جذريًا عن تأثر القراء المصريين أو العرب الذين قرأوا الرواية بلغتها الأصلية.

وظني أن الطبيب الأمريكي لم يفكر أن "زقاق المدق" أقل قيمة من روايات هيمنجواي أو شتاينبك التي من المحتمل أن يكون قد قرأها في أدبه الوطني، وأن كل ما شغله هو المعاني الإنسانية التي تكمن وراء الأحداث والشخصيات، ومن ثم قدرة نجيب محفوظ الإبداعية على صياغة بناء يجمع ما بين الأحداث الدالّة والشخصية الفنية. ويحق لنا نحن العرب أن نفخر بأن تراثنا البلاغي والنقدي قد أدرك هذا البعد الإنساني في الأدب. ولذلك اهتم أسلافنا به، على نحو ما فعل أبو أحمد العسكري الذي قال: "إن الله لم يخصّ بالبلاغة قومًا من دون قوم، ولا أمة من دون أخرى، وإنما جعلها خاصية موجودة لدى كل الشعوب والأمم في كل اللغات". وقد ذهب مذهب أبي أحمد العسكري عبد القادر الجرجاني الذي أكد أنه حتى المجاز ليس موجودًا في لغة العرب وحدها، وإنما هو مبدأ عام في كل اللغات. وكان يرد بذلك على ضيّقي الأفق من المتعصّبين للجنس العربي وتفضيله على غيره من الأجناس التي فتح العرب أرضها، وهو أمر سرعان ما

أخذ في التقلّص مع انفتاح العرب على غيرهم من الأجناس، وتعمق إيمانهم بما أدركوه من ضرورة طلبهم العلم ولو في الصين، وترجمة آداب غيرهم من الأمم، كما ترجموا فلسفة اليونان وحكمة الهند وبلاغة الفرس. وكان ذلك لإيمانهم العميق بأنهم مندوبون لمعرفة كل ما فيه فائدة، في المعمورة الإنسانية التي كانوا على وعي بتعدّد أجناسها وتنوّع ثقافاتها. ومنذ أن تعمّق وعيهم بأنه لا فضل لعربي على أعجمي إلّا بالتقوى، حتى اندفعوا إلى الترجمة من الحضارات التي سبقتهم على درجات سلم التقدم، والبدء من حيث انتهت هذه الحضارات. ولذلك لم يكن من الغريب أن تصبح النزعة الإنسانية نزعة فلسفية في الفكر العربي، وأن تبدأ من المعنى الديني السمح للآية التي تقول: **وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا**. وإذا كانت "الإنسانية" تدلّ على ما اختص به الإنسان من الصفات وما ارتبط به من المحامد، فإنها تدلّ على جوهر الإنسان، خصوصا من حيث هو كائن لا يبلغ أعلى مراتب الإنسانية إلّا بإخراج ما في قوّته إلى الفعل، ويجعل ما في فعله مفيداً له ولكل بني الإنسان على امتداد المعمورة الإنسانية الفاضلة، إذا استخدمنا هذا المصطلح من فلسفة الفارابي، الذي لم تخلُ فلسفته من النزعة الإنسانية التي وجدت ازدهارها في كتابات أبي حيان التوحيدي ومسكويه، وأن يكتمل منحاها الوجداني في تصوف ابن عربي وشعر ابن الفارض.

وأعتقد أن شيوع النزعة الإنسانية بمعناها الفلسفي في التراث العربي قديمًا، كان هو الأساس لحركة الترجمة الواسعة والمستمرة التي قاربت ما بين العرب وغيرهم من الأجناس في المشكلات الفلسفية والوجودية. وظني أن الذين ترجموا أقاصيص الفرس والهنود لم يكونوا يشعرون بأنهم يترجمون عن كائنات نائية قَصية، ومنفصلة عنهم تمامًا، وإنما كانوا يدركون، بمعنى أو بآخر، أنهم يترجمون حكايات وأفكار بشر مثلهم، وكائنات تتعرّض لما يتعرّضون له من مشكلات ميتافيزيقية وفيزيقية في آن. ولا أظن أن أدب الرحلات إلّا بمثابة إكمال للمجلى الأدبي لهذه النزعة في التراث العربي. فقد كانت حكايات وقصص ومشاهدات الرحّالة العرب تؤكد- رغم غرابة ما تقص- أن كل الأجناس النائية أو البعيدة ليست سوى بشر مثلنا يعانون ما نعانيه على مستويات كثيرة.

والحق أن إعجابنا نحن العرب المعاصرين بالشعر الجاهلي ليس سوى مظهر آخر لهذه النزعة الإنسانية، وإلا ما الذي يربطنا بزمان امرئ القيس وناقة طرفة بن العبد أو عوالم غيرهما من الشعراء في كل حالاتهم الوجدانية، وأحوالهم النفسية، وتأملاتهم

في عوالمهم الصحراوية التي تصل إلينا نحن العرب المحدثين، وتؤثّر فينا، رغم أننا نعيش عصرًا مختلفًا تمامًا عن عصورهم من كل النواحي. ولكن لأن شعراء الجاهلية كانوا مبدعين حقيقيين فإنهم غاصوا في المواقف المتعيّنة التي عاشوها، وفي المشاعر المتميّزة التي عانوها، فوصلوا إلى الجذر الإنساني لها، ومن ثم عثروا على أداة الاتصال التي تربط بيننا وبينهم، وتجعلنا نتأثر بالموضوعات والمواقف التي يحتويها الشعر القديم الذي لا تكتمل له صفة الشعر حقًا إلّا إذا وصل بين محتواه الخاص ومشاعرنا وانفعالاتنا في هذا الزمان، بل مشاعر غيرنا وانفعالاته في أي زمان آخر. ولولا هذه النزعة ما كان للشعر المترجم أن يؤثر في الناس جميعًا رغم أنه يفقد كثيرًا في عملية الترجمة، ولكن بما لا يؤثر بالسلب على جوهره الإنساني الذي جعل من شعراء العالم في لغاته المختلفة يؤثرون ويتأثرون بغيرهم من الشعراء والقراء في كل اللغات المغايرة.

وأعتقد أن طه حسين آمن بوحدة التراث الإنساني لهذا السبب، وأنه استخدم لتفسير تنوّع هذه الوحدة، ما اكتشفه عند ابن خلدون من وجود قانونين يتعارضان دائمًا في كل المجتمعات، وهما "قانون التباين" و"قانون التشابه". وإذا كان قانون التباين يؤكد عدم التماثل المطلق بين المجتمعات، فإن قانون التشابه يؤكّد وحدة الظواهر الاجتماعية. فيؤكّد أن المجتمعات البشرية تتشابه على أساس من "الوحدة العقلية للجنس البشري". هذه الوحدة العقلية تؤكّد عدم وجود فارق جذري بين روحين بشريين مثلما تؤكد إمكانية التشابه بين المجتمعات المتباينة وإمكانية انتمائها إلى عائلة إنسانية واحدة. ويعني ذلك - في ما يقول طه حسين - أن الناس جميعًا مختلفون على أساس من قانون التباين، فتختلف آدابهم، ولكنهم يظلّون متشابهين مهما تختلف أزمنتهم وأمكنتهم، فتتشابه آدابهم، وتتجاوب على أساس من عنصر إنساني واحد، يرد البشر جميعًا إلى هذه الوحدة الإنسانية. هذه الوحدة هي أساس للتقارب بين الثقافات، وهي أساس لاتصال آداب الأمم المتقدمة بآداب الأمم المتخلّفة، لأنه لا معنى للتخلّف أو التقدّم في هذا المجال الذي هو مجال المشاعر الإنسانية الخالصة التي لا تتمايز ما بين جنس وجنس أو قوم وقوم. ولذلك كان طه حسين يرى أن الأدب مصدر صلة قوية بين الشعوب والأجناس رغم اختلاف عصوره وبيئاته، وأن اختلاف الآداب يرتدّ في النهاية إلى أصل واحد يعود إليه كما تعود الصور المتغايرة، في زوايا انعكاسها، إلى أصلها المتحد الذي تعكسه، وهذا هو السبب في أن الآداب المختلفة- لغة ومكانًا وزمانًا- تتوجّه إلى الناس جميعًا، أو - بمعنى أدق- إلى الإنسان، أيًا كانت اللغات والأجناس أو المجتمعات. وليس تغيّر

اللغات أو الموضوعات أو صور المجتمعات التي تعكسها الآداب المختلفة سوى تجلّيات متعدّدة ترتبط بقانون التباين. ولكن تحت هذه التجلّيات، وفي داخلها تكمن هذه الوحدة الواحدة التي ترد التباين إلى التشابه، فتصل بين آداب العرب وآداب غيرهم، وتصل بين أدب الشرق وأدب الغرب، مثلما تصل بين أدب الماضي وأدب الحاضر، فتجعل الأدب- في النهاية- "ظاهرة إنسانية".

ولذلك يقول طه حسين: "إنه ليس ضروريًا أن تكون رومانيًا أو يونانيًا أو فرنسيًا أو إنجليزيًا أو ألمانيًا، لتجد لذة أدبية عند هوميروس أو سوفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته، وإنما يكفي... أن يكون لك حظ من ثقافة وفهم وذوق، لتقرأ وتلتذّ وتستمتع". وبالقياس نفسه ليس ضروريًا أن تكون عربيًا أو فارسيًا لتجد اللذة في شعر أبي نواس أو الخيام أو أبي العلاء، فيكفي أن يكون للمرء قدر من الثقافة ومن الشعور حتى يتأثر بالمشاعر التي تصوغه لغات مختلفة اختلاف اللغة العربية والفارسية. هذه النتيجة يؤكدها طه حسين في أكثر من موضع في كتبه عندما يشير إلى أن طبيعة الحياة الإنسانية قد أتاحت للناس أن يخصصوا العام فيطبعوه بطابعهم المختلف في كل حالة. ولكن هذه الطبيعة نفسها تتيح لهم أن يعمّموا الخاص فيجعلوه شركة بين الأمم جميعًا، ولذلك يقال إن الفن مثل الأدب شخصي، متأثر بمنتجه، مصوّر لنفسه ومزاجه، وطني متأثّر ببيئته، مصور لمجتمعه وخصاله. ولكن هذا الفن لا يكاد يظهر حتى يكتسب من وجوده صفة عامة تصل ما بينه وبين الناس جميعًا، وتقرّبه إلى نفوس الناس جميعًا. ويؤكد طه حسين ذلك بقوله: "هذا التمثال مصري وطني خالص ممثل للطبيعة المصرية والذوق المصري. ولكنه لا يكاد يظهر في ضوء الشمس حتى يعجب المثقفين جميعًا ويتّصل بنفوسهم. وهذا اللون من ألوان الموسيقى ألماني أو فرنسي يصور فاجنر كما يصور ألمانيا ويصور برليوز كما يصور فرنسا. ولكنه لا يكاد يوقّع حتى يهز قلوب المثقّفين جميعًا ويتصل بأذواقهم، فليست الثقافة وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة، ولكنها وطنية إنسانية معًا". ويمكن أن نضيف إلى ما قاله طه حسين إن الثقافة كالإبداع، لا يمكن أن تكون إنسانية إلّا بعد أن تكون وطنية، ولا يمكن أن تتصف بالعموم إلّا بعد أن تتصف بالخصوص. وربما كان من الأدق أن نقول إن الوطنية الخالصة هي السبيل إلى الإنسانية الخالصة.

الناقد التنويري

الناقد الأدبي هو الذي تكمل مهمته وظيفة الأدب وتوازيها. وإذا كان الأدب يزيد وعينا بالحياة عمقًا وشمولًا وتفردًا في آن، فمهمة الناقد الأدبي تبدأ من هذه الأهداف وتوازيها على مستوى وعي القارئ بالأعمال الأدبية الذي هو وعيه بمقاومة الضرورة في كل شيء حوله، وسعيه الإيجابي لاستبدال الحرية بالضرورة، ومن ثم استبدال العدل بالظلم، وروح الانفتاح على الآخرين بالانغلاق على الذات التي تتقوقع في حدود ضيّقة مستريبة بكل شيء. ولهذا تتحد وظيفة النقد الأدبي مع وظيفة الأعمال الإبداعية، خصوصًا في أقطار التخلّف التي يتحالف فيها النقد الأدبي مع الأعمال الإبداعية في الكشف عن سلبيات المجتمع، وتعرية مثالبه، ومواجهة أشكال فساده وتسلطه وجموده وتعصّبه، ومن ثم مقاومة نزعات الإرهاب؛ سواء كان هذا الإرهاب لأفراد أو جماعات أو دول، وأيا كانت نزعات هذا الإرهاب في تخلقها وأصل نشأتها، سواء كان ذلك ناتجًا من تعصب ديني، أو تسلط سياسي، أو تصلب اجتماعي، أو حتى تحيز ثقافي يحول دون انفتاح الفكر على غيره، وكمال قدرته على وضع نفسه وغيره موضع المساءلة الدائمة. ولذلك فبقدر ما يكون الإبداع رفضًا لشروط الضرورة، ومقاومة لكل أشكال الفساد، ورفضًا لكل أشكال الظلم، وسعيًا إلى تأكيد الوجود الحيوي للحرية، وتوسيعًا لدائرة الحق الذي هو كالعدل أساس العمران، فإن النقد الأدبي بوجه خاص كالنقد في كل مجال، هو تحقيق لهذه الوظائف التي يحققها الإبداع بكل أشكاله وأنواعه. لا فارق سوى أن الإبداع يجسّد وظائفه تخيلًا وتخييلًا، والنقد يجسدها فعلًا تصوريًا سبيله الفهم والإفهام؛ فالإبداع يلجأ إلى خطاب المجاز، والنقد يؤثر خطاب الحقيقة الذي يفهم القارئ معاني المجازات، ودلالات الرموز، ومرامي الكنايات، ومقاصد التشبيهات.

هذا هو الأصل الذي يلتقي عنده الإبداع والنقد، ويتحدد على أساسه فهم الناقد

التنويري الذي يرى الأعمال الأدبية والإبداعية، محققة الأهداف نفسها التي يتطلع هذا الناقد إلى تحقيقها من خلال هذه الأعمال وبها، فعمله تنظيرًا أو تطبيقًا هو في النهاية، وفي التحليل الأخير، تنوير للأعمال الأدبية بما يجعلها تشعّ كل أضوائها على وعي القارئ من ناحية، وبما يسهم في النهاية، وعلى أنحاء مباشرة أو غير مباشرة، في تنوير الوعي المجتمعي بقيم الحق والخير والجمال التي لا تفارقها أشكال الإبداع المختلفة من ناحية أخرى. وسواء كان هذا النقد يقوم بمهامات التطبيق أو التنظير، فهو واعٍ بوظائفٍ اجتماعية لا بدّ أن يحققها، استجابة إلى نوع من الالتزام الاجتماعي المضمر، أو حتى المعلن. وهو التزام لا يجاوز قيم الحرية بكل معانيها، والعدل الاجتماعي في كل أبعاده، والكرامة الإنسانية في كل مجالاتها. هذا الالتزام لا بدّ أن يكون داخليًا وذاتيًا، سواء من حيث هو نقيض للإيديولوجيا بوصفها وعيًا زائفًا، ومن حيث هو رفض للتمذهب الذي ينغلق في سجن مذهب أو اعتقاد جامد، فهو التزام منفتح وحُرّ ما ظل قرينًا لروح المساءلة التي هي كالنبض في العروق، وما ظلت المساءلة هي المصفاة الذي يتم فيه تصفية كل ما يتشكّل به الوعي الذاتي للناقد في كل ما يستقبله من نظريات نقدية جديدة، أو استيعاب نظريات قديمة، وذلك على نحو يجعل هذا الوعي النقدي، والاجتماعي في آن، عنصرًا فاعلًا في إعادة إنتاج النظريات التي تدخل دائرة معرفته، لا لكي يردّدها كالببغاء، سواء كانت قديمة أو حديثة، موروثة أو وافدة، وإنما يحيلها إلى أدوات فاعلة للإبانة عن ماهية الأدب ومهمته وأداته، بما يتجاوب مع التزامه المضمر الذي يجعل من حقل معرفته وسيلة للارتقاء بمجتمعه وتحريره من كل شروط الضرورة بكل صورها وأشكالها. وهذا يعني أن عمل الناقد التنويري محكوم بإطار مرجعي للقيمة في آخر الأمر.

هذا الإطار، رغم رحابة أفقه ومرونة توجّهه، يتحكّم في اختيار وإعادة إنتاج النظرية النقدية السابقة على الممارسة، وذلك بما يجعل منها نظرية فاعلة على مستوى التطبيق والممارسة العملية. وهو الأمر الذي يتحكّم بكيفية من الكيفيات في اختيار الناقد الأدبي - مثلًا - لهذه الأعمال من دون غيرها، وانشغاله بتحليلها وتفسيرها، ومن ثم تقييمها، بوصفها أعمالا مسهمة في معركة التقدم التي يرى أن وظيفته النوعية تفرض عليه الإسهام في هذه المعركة، وتحقيق شروط النصّر فيها. مادة الناقد الأدبي في ذلك هي الأعمال الأدبية بكل أنواعها، وهدفه من ممارساته النقدية على هذه الأعمال هو تحقيق أهدافها المضمرة التي تتوافق وأهدافه التي هي - في النهاية - الإطار المرجعي للقيمة على مستوى غائية المادة الأدبية من حيث هي مفعول النقد، وعلى مستوى غائية

الفاعل الممارس لنقده في المادة ذاتها، وذلك في سياق يجعل منه ومنها فعلًا من أفعال التنوير بامتياز.

والتنوير بهذا المعنى لا يعني مجرد العودة إلى مبادئ التنوير التي تأسست في القرن الثامن عشر، حيث الحضور البارد لما أطلق عليه "عصر الأنوار" الذي انطوى على مجموعة من المبادئ الفاعلة التي لا تزال قابلة للحضور والاستمرار، خصوصًا في ما تنطوي عليه من نزعات عقلانية وتحررية، لا تفارق النزعة الإنسانية، في شبكة علائقية مفتوحة دائمًا على متغيّرات الزمان والمكان والبشر. فالتنوير - من هذا المنظور - هو أفق مفتوح، لا ينغلق قط، ولا يحصر نفسه بحدود القرن الثامن عشر، حتى وإن تأسست فيه مبادئه الأساسية مفهوميًا، فالتأسيس نفسه لم ينطوِ على الانغلاق، وإنما على النقيض الذي يجعل التنوير كالحداثة مشروعًا غير منتهٍ، إذا استخدمنا عبارة هابرماس، أو مشروعًا يظل في حال صنع، ما ظلت البشرية، في حاجة إلى العقل والحرية والتقدم والثورة على كل ما هو جامد أو متخلّف أو يعوق التحرر في الإرادة ورغبة العقل في الانطلاق الحُرّ المحطّم لكل قيد من قيود الضرورة، هكذا كان التنوير، قديمًا، في ما أفهمه على الأقل، فيما يبقي حديثه، أفقًا مقاومًا لشروط الضرورة، وسعيًا دائمًا إلى الحرية، وانحيازًا إلى العقل النقدي الخلّاق الذي لا يكف عن مساءلة نفسه، حتى وهو يسائل كل ما في العالم حوله، مستمرًا في الإفادة من كل جديد واعد حوله، هادفًا إلى الإسهام في بناء عالم لا حدود لتطوّره، ولا ضفاف لإمكانات تقدمه: والناقد التنويري، من هذا المنظور، عقل متحرّر، يعدي من حوله بفعل تحرره، ولا يتوقّف عن تعلم كل ما يعينه على الكشف عن ما يظل في حاجة إلى الكشف من الإبداع الإنساني الذي يهدف إلى الغايات نفسها المقترنة بمساعدة المتلقي لهذا الإبداع على التحرر من وهاد الضرورة لمعانقة آفاق الحرية اللانهائية التي يفتح أبوابها العقل المتحرر من أثقال الضرورة وقيود الماضي ووخم العادة وإذعان التخاذل.

هكذا يمكن أن ينطوي مدى النقد التنويري على تعدّد النظريات النقدية وتنوّعها، مفيدًا من كل نتاج التقدم المعرفي في كل مجالاته التي تتداخل وأنشطة النقد الأدبي ونظرياته، وأهم من ذلك أنه يعلوها، ويقبل أن يتفاعل معها أو ينفعل بها، خصوصًا في المدى الذي يجعل من ثراء هذه النظريات وتنوّعها عونًا على عمل الناقد التنويري، ودعمًا له بما يحقق هذه الغاية أو تلك من غايات عمله الذي ينطوي على خصائص نوعية خاصة به. بعبارة

أخرى أتصوّر وجود نقاط تلاقٍ أو اتفاق أو تفاعل بين الآليات التي يستخدمها الناقد التنويري والعمليات الجزئية التي قد تصله بالبنيوية اللغوية الشكلية، أو بنقيضها اللغوي الذي طرحته النظرية التداولية في تطبيقاتها المختلفة، أو نقيضها الإيديولوجي الذي يتمثل في البنيوية التوليدية، أو حتى هذا النوع أو ذاك من أفرع النقد الأدبي الماركسي على سبيل التخصيص، والنقد الاجتماعي على سبيل التعميم. وينطبق الفهم نفسه على علاقة الناقد التنويري بتراثه النقدي العربي؛ فالأمر واحد في حال العلاقة بالموروث أو الوافد، وهو أن لا يكون الناقد اتِّباعيًا أو مقلدًا في هذا الجانب أو ذاك، بل يكون مجتهدًا ابتكاريًا، وهذا هو ما أعنيه بإعادة عملية إنتاج المستفاد من هذه النظرية أو تلك، موروثة أو وافدة بلا تمييز، وأن يتجانس ما أعيد إنتاجه على كل مستوى، ومن كل مجال، وذلك بما يصوغ تجاوبًا متناغمًا في كل مستويات العملية النقدية، تنظيرًا وتطبيقًا، فلا تتناقض جوانب التنظير، أو تتنافر أدواته، أو تتعارض تقنياته؛ سواء في البناء التصوري لمفاهيم النقد التنويري، أو الواقع العملي لمستويات التحليل والتفسير والتقييم عند الناقد التنويري. والأصالة هي الوجه الآخر من الابتكار في هذا المدى، حيث كل فهم تملك للمفهوم، وحيث كل مفهوم يتناغم مع غيره في تصور شمولي متضافر الأركان. وضمان ذلك أن تكون بنية النقد التنويري بنية مفتوحة على أي سؤال، قابلة لأن توضع موضع المساءلة في كل مراحلها، وفي المدى الذي يناقل فعل المساءلة من الذات إلى الموضوع.

وليس هذا الفهم للنقد التنويري رفضًا لأي نقد وافد، قديمًا أو جديدًا أو أجد، وإنما هو تقبل لكل نظرية ممكنة، خصوصًا بعد أن أصبح الكوكب الأرضي قرية كونية متجاوبة الأصداء، بعد الثورة الجذرية الهائلة في تكنولوجيا الاتصالات، وذلك بما نقلنا من عصر الصناعة إلى عصر المعلومات الذي يمضي إلى آفاق تظل في حاجة إلى الكشف، ويدفعنا إلى إعادة النظر في الثنائيات المتضادة للأنا والآخر، والماضي والحاضر، والشرق والغرب، فكل ما كان صلبًا يذوب في الهواء، إذا استخدمنا تشبيه كارل ماركس الشهير. وعالم الاستقطاب الحدّي الموروث عن زمن الحرب الباردة يتحوّل إلى عالم تنوّع بشري خلّاق تمضي طلائعه كالسهم المنطلق القادر على اختراق حواجز التخلّف والتسلّط والقمع والإرهاب. ويعيش الناقد المستنير هذه اللحظة من تاريخ العالم، واعيًا بشروطها العامة وشروطه الخاصة المرتبطة بواقعه النوعي، وما يفرضه عليه من فعل تنوير لا يشبه ما قبله، وفي فعل نقد أدبي يؤكد هويته وخصوصية حضوره في مكان وزمان متعينين.

ولذلك، فمن المؤكّد أن الناقد الأدبي الذي يعيش في العالم العربي يختلف اختلافًا بيّنًا عن قرينه الذي يعيش في عوالم متقدّمة، لا تعاني التخلّف الذي يعيشه العالم العربي في كل مجال، وينيخ بكلاكله على أكتاف الناقد الأدبي العربي، فيفرض عليه أسئلة نوعية مختلفة. ومهما تجاوبت عوالم التخلّف والتقدّم، بواسطة ثورة الاتصالات التي تقدّمت تقدّمًا مذهلًا، جعل العالم كله هذه القرية الكونية التي نشغل الجزء الذي لا يزال متخلّفًا فيها. ولا جدال في أن نوعية الهموم والتحديات تبقى مختلفة، فعندما أعيش في وطن مثل مصر، تصل نسبة الأمية فيه إلى ما يقرب من خمسين في المائة، وتماثلها نسبة الذين يعيشون تحت خط الفقر، وأضيف إلى ذلك نسبة كبيرة من الذين لا يعيشون تحت خط الفقر فحسب، بل أدنى من ذلك بكثير، حيث الفقر المدقع، أو "الفقر الدكر"، كما يقول العامة. وضع إلى جانب ذلك التدنّي الملحوظ، والتأخر المتزايد في خدمات الصحة والتعليم والإسكان، حيث تتكاثر العشوائيات مع الانفجارات السكانية المتواصلة التي تشكِّل قنابل موقوتة قابلة للانفجار في كل لحظة. ولا يتباعد ذلك عن ثقافة التخلّف التي كتبت عنها كتابًا خاصًا بها (راجع: نقد ثقافة التخلّف)، في موازاة مخاطر تديين كل شيء لأغراض نفعية سياسية، لا علاقة لها بالدين. وهو سبب المحنة التي كابدتها مصر في الزمن الإخواني، وبسببها لا أزال أصل بين فكر التنوير وأمل الدولة المدنية الحديثة وصل السببية التي تقود إلى التقدم.

هذا الوضع الذي أعيشه وأعاني منه بوصفي ناقدًا للأدب يفرض عليّ ما يذكرني بخصوصية وضع بلدي المتخلّف، وهويتي التي لا ينفصل عنها وعي تخلّفي باعتباره عنصرًا تأسيسيًا في تكوين هذه الهوية. ولذلك أدرك اختلاف همومي عن هموم نظيري في إنكلترا أو فرنسا، أو هموم زميلي في جامعة هارفارد التي درست فيها مرتين، وقس على ذلك أمثالي من أساتذة الجامعات في نصف العالم الآسيوي الجديد. ولا شك أن معرفتي بخطاب مابعد الاستعمار، أو نقض الخطاب الاستعماري، فضلًا عن النقد الثقافي، جعلتني أسترجع وعي الهوية الذي كدت أنساه، وإدراك الخصوصية التي تتطلب إدراكًا خاصًا في الأعمال الأدبية العربية.

وليس معنى الإشارة إلى الخصوصية أو الهوية دعوة إلى انغلاق جديد على الذات كما حدث في واقعنا الثقافي، ولا يزال يحدث. إن ما أريده وأسعى إليه هو وعي مفتوح على الآخر الذي تحوّل إلى آخرين. وعي يدرك أن الهوية هي وعي الغيرية بقدر ما هي

وعي الذاتية. ووعي الاختلاف في فكري النقدي لا ينفي وعي المشابهة، بقدر ما يؤكد ضرورة المعرفة التي لا ضفاف لها، والتي لا تحصر نفسها في دين تعصّبًا، ولا في قومية تحمّسًا، ولا في لغة تنعّرًا، فهي معرفة مفتوحة على كل شيء. ورغم وعي الذات العارفة فيها بخصوصيتها فإنها لا تكف عن البحث عن أشباهها وأضدادها بالدرجة نفسها، فالمعرفة قوة كما قال أكثر من فيلسوف. ولا أزال أذكر كلمات غاندي التي تقول: إنني أفتح نوافذ بيتي في كل اتجاه، كي تستقبل الهواء القادم من كل حدب وصوب، شريطة ألا يقتلع الهواء جذور بيتي. ولذلك عندما كنت أشرف على المجلس الأعلى للثقافة - في مصر - حرصت على أن أدعو نقّاد العالم وأدباءه من دون تمييز. ولا أزال أذكر زيارة جاك ديريدا فيلسوف التفكيك وحواراتي معه، واقترابي منه. ورغم ذلك فأنا لا أزال بعيدًا عن الاقتناع بالأساس الفلسفي للتفكيك، وكتبت عن ذلك، ما جعل بعض زملائي النقّاد يختلفون معي وأختلف معهم إلى اليوم.

• إننا لا يمكن أن نتجاهل حقيقة أننا نعيش في قرية كونية صغيرة، وأن أنهار المعرفة تنهمر علينا من كل اتجاه، وعلينا أن نفتح عقولنا ووجداننا فلا ننعزل عن شيء مما يحدث في القرية الكونية التي نحن طرف فيها، نتفاعل معها سلبًا وإيجابًا على السواء. وما ينقذنا من الوقوع في شباك الاتِّباع والتبعية هو الحرص على الاستقلال الوطني في حال مقاومة التبعية السياسية، والحرص على وعي المساءلة الذي ينجينا من الشراك أو المخايلات التي توقعنا في أسر الاتِّباع الفكري. ولذلك فإن النقد التنويري هو نقد مساءلة يضع كل شيء غيره بما في ذلك نفسه موضع المساءلة. ولذلك فالناقد التنويري هو ناقد موضوعي، تعتمد موضوعيته على مبادئ أساسية، لكن ضمان موضوعيته الوحيد هو مساءلته الدائمة للأعمال التي يقوم بنقدها، والأصول التي ينطلق فكر التنوير نفسه منها، سواء في صيغه الموروثة عن فلاسفة القرن الثامن عشر، أو في صيغه المحدثة التي تصل القرن العشرين بالقرن الحادي والعشرين، حيث تبرز إنجازات أمثال هابرماس الذي أخذ على عاتقه تحديث أفكار التنوير وتثويرها بما لا يفارق المدى المرن الذي تتيحه أصولها التي لا تفارق قيم العقل والحرية والتقدم.

لقد أكد هابرماس الأفق المفتوح للتنوير. وما يلزم عنه من نزعة عقلانية تواصلية أو اتصالية، أداتها اللغة بما يجاوز الفهم التداولي لها، في موازاة أحدث منجزات علوم الاتصال. وما انتهى إليه الفكر السياسي لمابعد عالم سبتمبر 2011. ولم يقبل فكر التنوير

إعادة إنتاجه على هذا النحو إلّا لأنه فكر قائم على المساءلة بحكم طبيعته العقلانية، وقابل للتثوير المعرفي بحكم التحرر الذي يبدو كأنه علته الفاعلة التي تجعل من حضور السؤال عنصرًا تكوينيًا منسربًا في أي حضور للتنوير. ولذلك فالنقد التنويري كالنقد الحداثي، مبني على حتمية السؤال وحيوية حضوره، الذي يجعل التنوير كالحداثة طراز معرفة وحال إدراك، تشمل الأمس والحاضر والمستقبل.

والناقد التنويري ناقد عقلاني في ما أفهمه. ولكن بالمعنى الذي يفتح أفق فهم "العقلانية" على كل منجزات الفلسفة العقلانية للمعرفة في تعاقبها الخلّاق، وذلك من المنظور الذي يتيح للناقد التنويري أن يبحث في ركام الأعمال الأدبية وتدافعها العفوي الذي يشبه الفوضى- في حال استقبالنا التلقائي لها- عن المبدأ العقلي الذي ينتظم به كل منها على حدة، وينتظم به مجموعها في دائرة النوع أو الجنس، هذا الانتظام هو المرادف للجمال في إدراكه، وفي فعل تشكّله، وفي حالَي إرساله واستقباله. لكن الجمال الذي يتبدى في انتظام الأعمال الأدبية لا يكشف عن نفسه على نحو مباشر. إنه جمال يشبه في إدراكه إدراك الخيط الخفي الذي يلم النجوم المتناثرة في السماء، وهو مختفٍ خلف النجوم، كما سبق أن قلت في المفتتح.

إن عقلانية الناقد التنويري، في هذا السياق، هي بحث الناقد ما بين أجزاء العمل الأدبي عن علاماته الدالّة، أو عناصره التأسيسية، تلك العناصر التي إذا وصل وعي الناقد بينها دلاليًا، توصل إلى ما يغدو تفسيرًا للعمل الأدبي. ولكن هذا التفسير ليس واحدًا في كل الأحوال. إنه يتوقّف على زاوية الرؤية التي ينظر بها الناقد إلى العمل الأدبي، موصولة – أي الرؤية – بالإطار المرجعي للقيمة التي ينطوي عليها ذهن الناقد إلى العمل. ويعني ذلك أن استخراج القيمة الجمالية للعمل هي النتيجة غير المباشرة لكل من عمليتي التحليل (التي هي تحديد واكتشاف للعناصر الأساسية للبناء اللغوي)، والتفسير(التي هي عملية وصل دلالي للعناصر الأساسية المكتشفة). وقد كان للمذاهب الشكلانية أثرها في إغفال جانب القيمة في الأعمال الأدبية، كما سبق أن قلت،. ولذلك، كان النقّاد يكتفون بالتحليل والتفسير، متصورين أنهم أنهوا عملهم بذلك. وهو أمر يريح الناقد – على كل حال – من مصارحة الأديب بالقيمة الحقيقية لعمله، من منظور الناقد بالطبع. ولكن تجنّب حرج تصريح نقّاد كثر بالقيمة، في الممارسة النقدية العامة، ترتب عليه سلبية الخلط بين الأعمال الذائعة أو الرائجة Best Seller التي قد تكون بلا قيمة

إبداعية أصيلة والأعمال الإبداعية الأصيلة التي لا ينبغي التسوية بينها والأعمال الرائجة في كل الأحوال.

ولكن عقلانية الناقد التنويري التي هي منهج في الرؤية لا ينبغي أن تحول بينه وبين الأعمال المجافية للعقل في الظاهر على الأقل. أعني الإبداعات السريالية والعبثية وألوان الإبداع الأخرى التي ترحل صوب أندلس الأعماق، وتمضي بعيدًا في محيطات اللاشعور، حيث يمكن أن يتماسَّ الإبداع السريالي والإبداع الصوفي الذي يجافي المنطق العملي وسطوح الحس الظاهر ليصل إلى عوالم الحسّ الباطن، وما يجانسه من الشطح الصوفي الذي يصل في لحظات الكشف والتجلّي إلى عوالم لا يمكن قياسها بالمنطق البارد أو الحس العملي الدنيوي. هل عقلانية الناقد التنويري تحوّل بينه وبين فهم هذا النوع من الإبداع؟ أظن أن الإجابة بالنفي، خصوصًا عند الناقد التنويري الذي يريد أن يرى النظام في الفوضى، مؤمنًا أن كل إبداع مهما جافى العقل في الظاهر، فإنه ينطوي على نسقه الخاص، وأن دلالات الأعمال اللامعقولة تكمن خلف اشتباه الوهم والخيال والمجاز. ففي مدى كل إبداع من هذا النوع، في الخيط الذي ينظّم الإبداع الصوفي والسريالي والعبثي، هناك نسق ما، هو نوع من البنية الخفية التي يغدو الوصول إليها عسيرًا حقًا، ولكنه يحتاج إلى صبر المجاهد والمحب الذي ينطوي على أمل الوصول رغم الصعاب. وفي مثل هذه الأحوال، يتحوّل البحث عن المعنى إلى مجاهدة، يأتلف فيها العقل والقلب، وعلى قدر المجاهدة، تكون نقطة الوصول إلى معنى أو دلالة، هما بمثابة درجة على سلم الكشف الذي يصعد إلى حيث تتكشّف الدلالات، ويكتمل فهم العمل الإبداعي الذي يمثّله هذا النوع، ويلقي بكنوزه المخبوءة إلى الناقد الصبور. وقد عانيت ذلك في ممارساتي النقدية، خاصة وأنا أقرأ ما غمض على الآخرين من شعر أدونيس ومحمد عفيفي مطر. خصوصًا حين يتجلّى له الذي هو واحدها وراء أعضائها التي انتثرت، أو يتشكّل المفرد بصيغة الجمع، أو يتحوّل الشعر إلى شطح في محيطات اللاشعور للوصول إلى أندلس الأعماق عند أدونيس. أو يخايله المعنى في الظل الشبحي الذي يتجلّي كالقرين في شعر محمود درويش الأخير. وقس على ذلك الكثير من أنواع الإبداع التي يحتويها رمز ديونيسيوس، مقابل الإبداع العقلاني الذي يستدعي رمز "أبوللو"، إله الشمس الذي لا يفارق دلالة الشمس، وتجلّيات العقل الساطعة كنورها من نظام صارم وأبنية محكمة، ودلالات قريبة المأتى، ميسورة الإدراك.

والعقلانية تلازم الحرية في صفات الناقد والنقد التنويري على السواء. يستوي في ذلك أن تكون الحرية صفة من صفات النقد التنويري، أو مطلبًا ملحًا من المطالب التي يراها الناقد التنويري ملازمة لكل مبدع، وضرورة حتمية لإطلاق سراح القوى الخلّاقة متحررة من كل قيد. وإذا كانت العقلانية (التي تفضي إلى العلم بالضرورة) مطلبًا حتميًا في مجتمعاتنا العربية التي لا تزال غارقة في أسر الجهالة وشعوذات الخرافة، في مدى التخلّف الذي لا يزال عميق الجذور، فإن الحرية مطلب حيوي بقدر ما هو حتمي لحياة المواطن في أي دولة تحاول أن تكون حديثة، مدنية، ديموقراطية، حرية إرادتها التي توازي استقلالها هي الوجه الملازم لحرية المواطن الذي يسعى إلى ممارسة حريته فيها على كل المستويات، رغم كل القيود.

ولحسن الحظ، فإن ميراث الفكر المصري من الحرية وتنظيراتها المختلفة ميراث متميّز، ابتداء مما كتبه رفاعة الطهطاوي، مرورًا بما كتبه أحمد لطفي السيد، رائد الدعوة إلى مذهب الحريين، في موازاة ما كتبه عبد الرحمن الكواكبي عن طبائع الاستبداد، وليس انتهاء بما كتبه أبناء جيل ثورة 1919 أمثال محمد حسين هيكل وعباس محمود العقاد وطه حسين. وقد سبق أن كتبت عن مفهوم الحرية وأبعادها النقدية في كتابات هيكل وطه حسين. ويبقى التذكير هنا بمفهوم الحرية عند العقاد، من حيث هو مفهوم بالغ الأهمية في نظريته الأدبية والسياسية والجمالية على السواء. ولذلك لا بأس من الإشارة إلى علاقة الحرية بالجمال عند العقاد، بوصفها تمثيلًا للترابطات الأدبية والنقدية لمفهوم الحرية عند جيل ثورة 1919، الذي هو الجيل المؤسس لأكثر مبادئنا الحديثة عن الأصول الفكرية للدولة المدنية في علاقتها بالحرية، وأتصور أنها أصول تؤسس لركن ركين من أركان النقد التنويري، خصوصًا في علاقة الحرية بالجمال.

لقد كان العقاد يؤكد أن لا وجود للجمال الأدبي أو الفني أو حتى الطبيعي إلّا إذا انطوى على الحرية، ولا حرية في الحياة والأحياء إلّا إذا كان الجمال عنصرًا تأسيسيًا في بنائها، بل إننا يمكن أن نذهب مع العقاد إلى حد القول إن الحرية هي الجمال، والجمال هو الحرية، كلاهما مترادفان، وكلاهما بمثابة تعريف للآخر ووجهه المتحد في الهوية على السواء، خصوصًا في ارتباط معنى الحرية بالحركة والحيوية التي تُشربها معنى الجمال، وفي ارتباط الجمال بالتناغم والتناسق والانسجام التي يدخلها إلى معنى الحرية. ولذلك يقول العقاد إن الماء الجاري أجمل من الماء الآسن، والوردة الطبيعية

أجمل من الوردة الاصطناعية، والإنسان عندما يرى شيئًا جميلًا تنشرح نفسه ويطرب خاطره ويبتهج فؤاده، وتتحرك دوافعه إلى الحركة. والصوت الجميل هو الذي يخرج بسلاسة من الحنجرة ولا يحتبس فيها. والجسم الجميل هو الذي يتحرّك حرًّا، فلا تشعر أن عضوًا فيه قد نبا عن غيره، وكأن أعضاءه قائمة بذاتها في هذا الجسد، على خير ما يكون من التناسق والانسجام والتناسب.

والانسجام كالتناسب والتناسق مدلولات لدال واحد يشير إلى قانون ثابت في الحياة والأحياء وإبداعات الفن على السواء. ولذلك كان العقاد يرى الجميل في كل ما ينطوي على الانسجام، وكل ما يتحقّق به أو فيه التناغم والتناسب. العمل الفني جميل لأنه يحقق أقصى درجة من التناغم بين أجزائه، حيث لا يخضع شيء للمصادفة، ولا ينبني عنصر على العشوائية، بل تتضافر العناصر والمكوّنات في وحدة واحدة، تنسجم عناصرها، وتتجاوب علاقاتها. والحياة نفسها عمل فني تحكمه الأصول التي تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصور المصوّر، وتخرج الحياة في جملتها من الفن الإلهي. والإنسان نفسه هو أعظم الأعمال الفنية التي خلقها الله، ولذلك فهو مفطور على الحرية، بقدر ما هو مركب من كل ما هو متجانس متناسب متناغم في أعضائه وخصاله في حال كماله. هذا الحال مقرون دائمًا بالحركة، فالجمال كالكمال لا يتحقّق إلّا على أساس من الحيوية التي لا بدّ أن ينطوي عليها. والحيوية تحقّق الحركة المتدفقة بين العناصر والأجزاء التي تحفظ على الاستجابة الجمالية نشاطها وتوتّرها الدائم.

ولذلك فالماء الجاري أجمل من الماء الساكن، والكائن الحيّ المتحرك أكثر إثارة للشعور بالجمال من التمثال الساكن، والتمثال الساكن- بدوره- لا يتميّز على غيره إلّا بما يوحي به من الحركة. والحق أن حرية الفن لا تختلف عن حرية الطبيعة، أو حرية الكائن، فهي حرية غير مطلقة، توازن بين الروح والمادة، والقانون والعفوية، والقاعدة والانطلاق. هكذا نعود إلى العقلانية التي تتضافر مع الحرية، حتى في مدى البحث عن النظام في الفوضى، ورؤية الجمال في النظام. وبقدر ما قام جيل ثورة 1919بتأصيل مفاهيمنا للحرية، وقدموا النماذج العملية على التضحية من أجلها، وتقديم النماذج الملموسة على ممارستها سياسيًا وأكاديميًا وفكريًا وإبداعيًا، فعرفنا ما نال العقاد من أشهر سجن عديدة بسبب ما قاله في البرلمان، وما عاناه طه حسين من فصل من الجامعة، وما لقيه علي عبد الرازق من فصل من وظيفته في القضاء، وسحب شهادة العالمية منه.

والنماذج كثيرة تدل على أن مطلب الحرية الذي يراه الناقد التنويري حقًّا لنفسه وللإبداع والمبدعين، بل كل المفكرين والكتاب على وجه العموم، إنما هو مطلب عزيز المنال، نادر الوجود أو التحقّق في ظل الدول التسلطية التي فرض على أكثرنا أن نعيش تحت سطوتها. والحق أن غيبة الحرية التي لا نزال نحيا في شروطها لا تنصرف إلى التضييق على الروائيين فحسب، بل التضييق على كل منتجي الإبداع الحُرّ في كل مجال، ذلك لأننا لا نزال نعيش في أزمنة من القمع الذي لا نملك إلّا أن نحاربه.

ويقيني أن مقاومة القمع، دفاعًا عن كتابات الحرية، أو الإبداع الحر، هي واحدة من التحديات التي تواجه الناقد التنويري، وتفرض عليه الوقوف في الخندق الذي يقاوم فيه المبدع القمع بالإبداع، ويواجهه الناقد بالقدر نفسه، كاشفًا ومحللًا ومنحازًا لأشكال الكتابة التي تواجه القمع بأشكاله الثلاثة: السياسية التي يكون الفاعل فيها، عادة، قوة الدولة التسلطية التي لا ترى في الدولة المدنية الحديثة ومؤسساتها سوى عناصر شكلية للزينة، خالية من طاقة الفعل أو قدرة الحركة، وتولّى رعايتها الأولى لأجهزتها القمعية التي تتولّى تأديب ومعاقبة كل من يخرج على تعليمات هذه الدولة، وينطق أو يكتب خطابًا إبداعيًا مسكوتًا أو منهيًا عنه. أما الشكل الثاني للقمع فهو ما يتمثل في أشكال التأسلم السياسي، الموازية للدولة التسلطية والمتحالفة معها أو الحالّة محلها كما في حالة جماعة الإخوان التي أخرجها الشعب من قصر الرئاسة، وعزل ممثلها عن حكم وطن لم تستحقه هذه الجماعة، ولم تفهم عبقريته. ولكن لا تزال قوة التأسلم السياسي تمثل قوة قمع، موازية لقوة قمع الدولة التسلطية ومتداخلة أو متحالفة معها في غير حالة. وضحايا هذا الشكل القمعي الذي يتخذ طابعًا دينيًا، تغطية لأهدافه السياسية، كثر بين الأدباء والمبدعين والمثقفين بوجه عام، وطرائق قمعهم تتدرّج هابطة من القتل إلى الإرهاب المعنوي. والحق أن الوقوف في صف المقاومين لشكلي القمع السياسي والديني إحدي مهام الناقد التنويري. وهي أحد معايير القيمة التي تمايز بينه وبين الناقد الشكلاني الذي يؤثر الصمت على جرائم القمع، ويهرب من المواجهة أو المشاركة في مقاومة سلطة القمع - أيًا كانت - بادعاء الانغماس في تحليلات شكلانية هي نوع من الهروب أو الصمت العاجز في أحيان كثيرة. والأمثلة كثيرة على هذا النوع من النقد لا تحتاج إلى أمثلة أو إشارة.

ويبقي الشكل الأخير من القمع الاجتماعي الذي يتمثل في أوضاع التصلّب والفساد

الاجتماعي، في موازاة المراء والنفاق واختلال المعايير الناتجة: إما عن ثقافة متخلّفة أو عن أوضاع التسلط السياسي التي هي الموازي الطبيعي لأوضاع البطريركية الاجتماعية في أحوال تسلطها وتأسيسها لتقاليد اجتماعية غير سوية. وتعد روايات مثل "العيب" و"الحرام" وغيرهما ليوسف إدريس نماذج لهذا النوع من القمع الاجتماعي الذي تكمله قصص قصيرة مثل "أكبر الكبائر" و "بيت من لحم" للكاتب نفسه. والأمثلة كثيرة من إبداع غيره.

والحق أن الأشكال المتعدّدة من القمع كانت، ولا تزال، نبعًا فياضًا ثريًا لأنواع الإبداع وأجناسه المختلفة في الأدب العربي بوجه عام، وفي فن الرواية بوجه خاص على أساس أننا قد أصبحنا نعيش في زمن الرواية كما سبق أن أعلنت، فلا تزال الرواية هي ديوان العربية الأكبر والأكثر لفتًا للانتباه، خصوصًا بما فيه من روايات القمع. تأمل مثلا الروايات التي أنتجها جحيم الحرب الأهلية في لبنان، والروايات التي حملت ملامح المقاتل الفلسطيني منذ غسان كنفاني، وروايات السجن التي دشنها عبد الرحمن منيف منذ أن كتب "شرق المتوسط"، وقبله صنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" التي كانت بمثابة انقطاع فني في مجرى الرواية العربية، وبداية لما أصبح موصوفًا بمصطلح "شعرية القبح"، وأخيرًا وليس آخرًا، روايات القمع الديني التي شملت روايات من مثل "المهدي" لعبد الحكيم قاسم، و"الأفيال" لفتحي غانم، انتهاء برواية "زمكان" لثروت الخرباوي، وغيرهما كثير على امتداد العالم العربي. والحق أنني أتخيّل، أحيانًا، أن الرواية العربية هي أكثر الأنواع الأدبية تجسيدًا للقمع ومقاومته، فعندما أسترجع بذاكرتي عناوين الروايات العربية وموضوعاتها، لا أكاد أرى سوى أنواع متعدّدة، متنوّعة الأشكال والسمات من مواجهة القمع السياسي والديني والاجتماعي. وظني أن هذا الملمح في الروايات العربية أحد أهم ملامح خصوصيتها النوعية بالقياس إلى غيرها من روايات العالم. وهو ملمح يفرض نفسه على الناقد التنويري الذي لا بدّ أن ينتبه إلى هذه الخصوصية في أدبه، ويرى فيها بعض ملامح خصوصية نقده، وعلامة دالّة على هويته في آن، خصوصًا إذا كان هذا الناقد ينتدب نفسه لمواجهة القمع بالكشف عن الجماليات الخاصة بالإبداع المقاوم، وتحويل نقده إلى فعل مقاومة موازٍ لمقاومة الكتابة الإبداعية.

والحق أن وعي الناقد التنويري بالقمع الذي يعانيه المجتمع العربي هو ما يدفعه إلى تبني قضايا العدل بوصفها نقيضًا وترياقًا للظلم الذي هو السبب الأول للقمع في كل

حالاته. وإذا كان من العدل الإيمان بحقوق الإنسان وكل ما يؤكد كرامته الإنسانية، في كل مستويات الحياة التي يحياها، فتمام العدل الاجتماعي لا يؤسس للعمران والدولة المتقدّمة فحسب، وإنما يزيد وعي أبناء هذه الدولة غنًى بحقوقهم وواجباتهم فيها، فيكمل العدل الاجتماعي معنى العدل المعرفي الذي يعني جعل المعرفة كالماء والهواء حقًّا لكل مواطن. وعندما يتكامل معنى العدل في أذهان الناس، من هذا المنظور، يسطع معنى المساواة، مضافًا إليه معنى المواطنة على السواء. ويترتب على ذلك ضرورة تنوير النخبة الحاكمة في المجتمع، وأهمية نشر التعليم، وجعله إلزاميًا من جديد، خصوصًا بعد أن تزايد الفقر في المجتمع المصري؛ مما أدّى إلى ظاهرة التسرب المبكر من التعليم لأسباب اقتصادية. وهو أمر لا يزيد نسبة الأمية في المجتمع فحسب، وإنما يضيف إليها الاستخفاف بالآداب والفنون وعدم إدراك أهميتهما؛ سواء للذوق الفردي أو الجمعي. وما سرقة الآثار والتعامل معها بوصفها سلعة جالبة للمال إلّا مظهر من المظاهر التي تترتّب على تحالف الأمية والفقر المدقع. وقس على ذلك تدهور الذوق العام وما آلت إليه أحوال المتنزهات العامة، وما يصيب التماثيل من تخريب أو امتهان. وما حدث في اعتصامات الإخوان في ميدان النهضة المواجه لجامعة القاهرة هو خير دليل على ما يمكن أن يترتّب عن الجهالة التي تنتج عن عدم عدالّة توزيع المعرفة وثمار الفنون في المجتمع. فلولا هذه النتيجة ما قام معتصمو الإخوان ومن انضم إليهم من شذاذ الآفاق بالتخريب الذي حدث في النصّب التذكاري الذي هو أول ما يلفت العين في مدخل الجامعة، وهو نصب على شكل زهرة لوتس مستطيلة، مكتوبة على أسفلها أسماء شهداء الجامعة الذين سقطوا برصاص جنود إسماعيل صدقي، عندما فتح عليهم كوبري عباس عام 1946. وقل الأمر نفسه على تمثال نهضة مصر الذي يقع في أول الطريق المفضي إلى الجامعة، ما بين حديقة الأورمان وحديقة الحيوان. ولا أظن أن الذين شوّهوا تمثال نهضة مصر عرفوا أن الأمة اكتتبت كلها ليكمل مختار تمثاله الذي يرمز إلى ثورة المرأة التي اشتركت مع الرجل في ثورة 1919. ويقيني أن الوعي المشوّه لهؤلاء الذن شوهوا تمثال نهضة مصر لا يختلف عن الذين اجتثوا الأشجار النادرة في حديقة الأورمان؛ فكل ذلك من نتاج الجهل، والجهل ليس عدم المعرفة بالقراءة والكتابة فحسب، وإنما هو ناتج الخلل وعدم العدل في توزيع الذوق الحضاري السليم على أبناء الأمة بتربيتهم على تذوق كل ما هو جميل، وكل ما تنتسب إليه الفنون التي هي قرينة الآداب. وطبيعي أن ينفلت عيار هؤلاء الذين استغل الإخوان جهلهم، فكانت النتيجة كل ما اقترفوا من

آثام حضارية في ميدان النهضة وما حوله، بل أن يضيفوا إلى ذلك سرقة متحف للآثار بأكمله في ملوي.

ولعل هذا المنظور الأخير يكشف عن الملمح الختامي للناقد التنويري في زمننا العربي الحزين. إنه باحث عن العقل في عالم يبدو كما لو كان قد نبذ عقله، وهو وعي حُرّ لا يرضى إلّا بحريته الدائمة التي لا تكتمل إلّا بوعي الآخرين بحرياتهم التي لا تعني الاعتداء على حرية الآخرين. والنزعة الإنسانية هي سمة لا يكتمل حضور هذا الناقد إلّا بها، ما ظل مؤمنًا بأن احترام كرامة الإنسان في وطنه حق مقدس، لا يكتمل حضوره الوطني إلّا بتأكيد هذا الحق، فحسّه الوطني لا يتعارض ووعيه القومي الذي ينتمي، في النهاية، إلى إنسانية تحتوي الوطني القومي معًا. لكنها ليست إنسانية بالمعنى الشائه الذي أشاعته المركزية الأوروبية، وأنها هي إنسانية التنوّع البشري الخلّاق التي اكتمل تأصيل مفهومها الثقافي بخطاب مابعد الاستعمار الذي عمل على تقويض ما تبقي من المركزية الأوروبية- الأمريكية، كي يؤسس جسورًا جديدة تعبر الانقسام، وتؤسس لوعي نقضي جديد، يقوم خطابه بتعرية ما بقي من خطابات الأصولية الدينية والسياسية، فضلًا عن أشكال التسلط والقمع التي لا تزال تحيط بنا في كل مكان، ابتداء من ميدان النهضة الذي يتصدّر مدخل جامعة القاهرة، وليس انتهاء بالفضاء الأوروبي - الأمريكي الذي لا تزال تشيع فيه "أساطير بيض" قام روبرت يونج بتعريتها، في سياق نقض الخطاب الاستعماري.

صعود النقد الحداثي

صعود البنيوية

-1-

كان من الطبيعي - بعد المحاولات الرائدة للستينات - أن يصبح للبنيوية حضور متصاعد في العواصم العربية السابقة إلى التحديث والحداثة معًا. وكان ذلك في السبعينات التي شهدت ترجمة الكتب الأولى عن البنيوية. وهي الكتب التي لعبت وزارة الثقافة السورية في دمشق الدور الأكبر في نشرها وإشاعة مصطلحها الذي سرعان ما تقبلته الذائقة النقدية واعتمدته علامة على المذهب النقدي الذي أغوى الكثيرين.

هكذا، شهدت مطالع السبعينات ترجمة نعيم الحمصي لكتاب رولان بارت "الكتابة في درجة الصفر" عن وزارة الثقافة السورية في دمشق سنة 1970، وترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري لكتاب جان بياجيه عن "البنيوية" الذي صدرت ترجمته عن منشورات عويدات في بيروت سنة 1971. وقد لحقت بهاتين الترجمتين ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول لكتاب جان ماري أوزياس وزملائه "البنيوية" عن وزارة الثقافة السورية سنة 1972، وذلك في التتابع الذي شهد ترجمة مصطفى صالح لكتاب كلود ليفي شتراوس التأسيسي عن "الأنثروبولوجيا البنيوية" عن وزارة الثقافة نفسها سنة 1977، وقد أصدر جورج طرابيشي ترجمة كتاب روجيه غارودي "البنيوية فلسفة موت الإنسان" عن دار الطليعة في بيروت سنة 1979. وكانت ترجمته استجابة إلى انتشار الترجمات البنيوية من ناحية، ومحاولة لتقديم فلسفتها من منظور نقدي ونقضي، يخفف من غلواء الحماسة لها من ناحية مقابلة.

ولم تكن تلك الكتب هي ما أتيح للقارئ العربي كي يتعرف على البنيوية، فقد واكبتها حركة ترجمة دالّة لمقالات ودراسات بنيوية مؤثرة، أسهمت في إشاعة المعرفة البنيوية،

وتقريبها للمثقف العربي الذي كان يبحث عن جديد. ويمكن أن أذكر على سبيل التمثيل، مستعينًا بما جمعه صديقي الدكتور عبد السلام المسدّي في كتابه "النقد والحداثة"، الذي صدرت طبعته الأولى عن دار الطليعة في ديسمبر 1983. ما ترجمه موريس أبو ناضر عن تودوروف بعنوان: "الناس - الحكايات: ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي" في مجلة "مواقف"، بيروت، تموز يوليو 1971. وما ترجمه فاروق عبدالقادر عن لوسيان غولدمان بعنوان "الدوغماتية والنقدية في الأدب" في مجلة "الكاتب" القاهرية في نيسان/ إبريل 1972. وكذلك استهلال إبراهيم الخطيب ترجمة الكتاب الذي حرره تودوروف بعنوان "الشكليون الروس: نظرية المنهج الشكلي" في مجلة "الثقافة الجديدة" في الرباط - ربيع 1975. وهي الترجمة التي صدرت كاملة بعنوان "نظرية المنهج الشكلي" عن مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت سنة 1982. ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما ترجمه جمال شحيد عن لوسيان غولدمان بعنوان "سوسيولوجية الأدب" في مجلة "مواقف" البيروتية، خريف 1978، ومعها ترجمة مصطفى المسناوي للدراسة نفسها، والسنة نفسها، في مجلة "الثقافة الجديدة" المغربية التي كانت تصدر في الرباط، فضلاً عن ترجمة محمد البكري، في السنة نفسها والمجلة نفسها، لدراسة ديريدا التي كانت بداية التحوّل عن البنيوية، أقصد دراسة جاك ديريدا: "البنية، الدليل، اللعبة في حديث العلوم الإنسانية".

وطبيعي، والأمر كذلك، أن تتصاعد الكتابة عن البنيوية في السبعينات، وأن يشهد تعاقب سنواتها تزايدًا مطردًا في محاولات التعريف والتقديم والتطبيق والنقد على السواء. وتلعب مجموعة من المجلات الشهرية والدورية دورًا دالًا في تكوين مجموعات قارئة تستجيب إلى النظرية البنيوية من ناحية، وتبحث عن تطبيقات عربية لها من ناحية أخرى. وإذا كانت بداية السبعينات قد شهدت الخطوات الأولى للترجمة، ومن ثم إشاعة المفاهيم والمصطلحات ولو على نحو مربك في كثير من الأحيان. فإننا لا نكاد نصل إلى منتصف السبعينات إلّا ويبدأ إيقاع التعريف الواعي والتطبيق الدال في التصاعد، فيقرأ القراء في مجلة "أقلام" المغربية في الرباط، على سبيل المثال، ما كتبه عبد السلام بنعبدالعالي "حول البنيوية" في يوليو 1975، كما يقرأون سنة 1976 لكل من خلدون الشمعة عن "النقد البنيوي والنقد المقارن والنقد الجديد" في "المعرفة" السورية مايو 1976 وجمال شحيِّد عن "الأدب المغربي والسيميائية" في المجلة نفسها نوفمبر 1976، ورشيد الغزي عن "مسألة القص من خلال بعض النظريات الحديثة" في "الحياة الثقافية"

التونسية ديسمبر 1976، وعدنان بن ذريل عن "البنيوية ومدونات اللغة" في "المعرفة" السورية في الشهر نفسه 1976. وقل الأمر نفسه في العام اللاحق، حيث نقرأ لكل من جمال الدين بن الشيخ "تحليل تفريعي بنيوي لقصيدة المتنبي" في "الآداب" البيروتية نوفمبر 1977، وعبدالسلام بنعبدالعالي "سوسيولوجيا الآداب عند لوسيان غولدمان" في "أقلام" المغربية فبراير 1977، وعبدالرازق الورتاني "مفهوم الأسلوبية عند ياكبسون" في " القلم" التونسية إبريل 1977.

ويتصاعد الإيقاع مع العام اللاحق، سنة 1978، فتكتب نبيلة إبراهيم عن "البنائية بين العلم والفلسفة" في "الأقلام" العراقية، وفايز مقدسي "البنيوية الجديدة للغة والشعر في قصائد ميشيل دوغي" في "المعرفة" السورية، وحسين قبيسي "البنيوية والمنهج البنيوي" في "الباحث" الباريسية. ويعرض رشيد الغزي لأفكار غولدمان عن البنيوية التوليدية في "قضايا الأدب العربي" الصادر عن مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية في الجامعة التونسية، ويكتب عدنان حيدر عن معلقة امرئ القيس محللاً "البنية والمعنى" في مجلة "أدبيات" سنتي 1977 – 1978.

وتأتي سنة 1979بالمزيد، فيكتب جمال الدين بن شيخ "من البنيوية إلى البنيوية المحورية" في "الآداب" البيروتية، ويكتب حمادي صمود عن "المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية" في "الأقلام" العراقية، ويكتب عبد الفتاح كيليطو عن "تعريف النصّ الأدبي" في مجلة كلية الآداب في الرباط، وأحمد القصير عن "منهج التحليل البنيوي" ضمن دراسته "بعض المقولات النقدية لعلم الاجتماع البرجوازي المعاصر" في "الثقافة" العراقية، وحلمي شعراوي عن "لوسيان غولدمان... بعض آرائه في الاجتماع والسياسة" في "دراسات عربية" البيروتية، ويحذّر مجاهد عبد المنعم مجاهد من المد البنيوي المتزايد، فيكتب "حذار من البنيوية" في "الآداب" البيروتية، ويضيف أدونيس إلى ذلك كله تلخيصًا لما جاء لأهم أفكار رولان بارت عن مسرح راسين، يقدم به مسرحية راسين "فيدرا" التي صدرت عن سلسلة المسرح العالمي بالكويت.

وكان ذلك كله يعني أن البنيوية، سواء في جناحها اللغوي أو التوليدي، فرضت نفسها بأكثر من معنى، وأن الدراسات والمقالات التي تسابقت الدوريات على نشرها، حتى تلك التي كانت تتحفظ في البداية، اتسعت بدوائر التلقي البنيوي، الأمر الذي ساعد على تزايد التأثير الذي أخذت تحدثه التجلّيات البنيوية، خصوصًا تلك التي أخذت شكل الكتب.

ومن الأمانة التاريخية أن نسجّل الدور الذي قام به كمال أبو ديب في هذا المجال. فقد كان كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" الصادر عن دار العلم للملايين في بيروت سنة 1974بمنزلة البداية التي وضعت مفهوم البنيوية موضع الصدارة. وعلى رغم أننا لا نستطيع القول إن كمال أبو ديب في هذا الكتاب كان بنيويًا بالمعنى الدقيق أو المنهجي للكلمة، ولكن اهتمامه بمفهوم البنية الإيقاعية، وتحليل العروض العربي نفسه من حيث هو عناصر تكوينية لبنية، سرعان ما أفضى به إلى حومة النشاط البنيوي والإسهام فيه. وكانت محطة الانتقال الدالّة مرتبطة بأطروحة كمال أبو ديب للدكتوراه عن مفهوم الصورة عند عبد القاهر الجرجاني، حيث ظهرت بوادر الانتقال اليسير إلي "البنيوية" من "النقد الجديد" الذي كان أقرب إلى الإطار المرجعي للقيمة في هذه الأطروحة. وقد ظهر ذلك في ما نشره كمال أبو ديب في مجلة "مواقف" عدد ربيع 1974، التي كان يصدرها أدونيس في بيروت في ذلك الوقت، بعد انفصاله عن جماعة مجلة "شعر". وكان اهتمام كمال هذه المرة بالصورة الشعرية، مع التركيز على الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية تواصلاً مع عبد القاهر بالطبع، لكن مع وضع العنوان الحاسم "دراسة في البنية" دلالة على التوجّه الجديد.

لكن تحوّل كمال أبو ديب الحاسم ظهر سنة 1975مع نشره دراسته الرائدة بحق "نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي" في الدورية العالمية لدراسات الشرق الأوسط. وكانت معلّقة لبيد هي القصيدة المختارة للتحليل. وسرعان ما تبعها بحث "الرؤية الشهوية" في مجلة "أدبيات" الأمريكية سنة 1976، حيث توقّف على معلقة امرئ القيس. وقد كان لهاتين الدراستين على وجه التحديد تأثيرهما الواضح في أوساط الاستعراب الأمريكي، والإسهام في التحوّل بعمليات قراءة الشعر العربي من القراءة التاريخية الفيلولوجية إلى القراءة النقدية الفاحصة والتحليل العلائقي الكاشف عن الأبنية التحتية. وكانت دراستا كمال في موضعهما السياقي الفاعل من التحوّل، خصوصًا بعد أن نشرت أستاذته - في ما أذكر - ماري كاثرين بيتسون دراستها عن "الاستمرار البنيوي" في خمس من معلقات الشعر الجاهلي سنة 1970. وبعد ظهور ثمار تطبيق نظرية "النظم الشفاهي" للشعر مع دراسة توماس مونرو عن "النظم الشفاهي للشعر الجاهلي" سنة 1972، وهي الدراسة التي أفضت إلى أطروحة تلميذه مايكل زڤيتلر عن "التقاليد الشفاهية للشعر العربي القديم" التي طبعت سنة 1978.

ولم يتوقّف كمال أبو ديب عند هذا الحد، بل أضاف إلى ما نشره عن لبيد وامرئ القيس بالإنكليزية الكتابة عن الشعر الحداثي العربي بالعربية، وكان ذلك بداية إنجازه النقدي الذي عرفه به القارئ العربي في السبعينات. وكانت البداية دراسته "نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر: في بنية المضمون الشعري: كيمياء النرجس- حلم"، وهي دراسة عن مقطع من شعر أدونيس، نُشرت في مجلة "مواقف"البيروتية في صيف 1978. وكانت الأولى في الدراسات التطبيقية التي سرعان ما جمعها كمال أبو ديب، وأصدرها في كتابه العلامة "جدلية الخفاء والتجلّي، دراسات بنيوية في الشعر" الذي صدر عن دار العلم للملايين في بيروت سنة 1979.

وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع كمال في منطلقات كتابه، وهي منطلقات لا تزال تستفز القراء، فإن ما لا شك فيه أن كتاب "جدلية الخفاء والتجلّي"كان الدراسة التطبيقية الأولى الموسَّعة للمنهج البنيوي باللغة العربية، وقد ساعد على اتساع تأثير الكتاب نبرة الخطاب المنهجي التي لا تخلو من اعتزاز مفرط بالنفس، لكنه اعتزاز يستند إلى تحليلات نصية لا تخلو من رهافة التناول وحدوس الاكتشاف العلائقي وعمق الوصول إلى مستويات أبعد من مكوّنات بنية اللاوعي النصّي، إذا جاز استخدام هذه العبارة. وأتصور أن تركيز التحليل في الكتاب على نصوص الشعر الجديد إلى جانب الشعر القديم، فضلاً عن تنوّع مجالات الاهتمام، أضاف إلى الأثر الكبير الذي تركه الكتاب في وقته، خصوصًا من حيث الصدمة التي أحدثها، والتي ترجع - في جانب منها- إلى طريقة كمال غير المتواضعة في الإعلان عن أفكاره. ويكفي أن نسترجع الأسطر الأولى من مقدّمة الكتاب التي تبدأ على النحو التالي:

"ليست البنيوية فلسفة، ولكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه. في اللغة لا تغيّر البنيوية اللغة. وفي المجتمع، لا تغيّر البنيوية المجتمع. في الشعر، لا تغيّر البنيوية الشعر. لكنها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدّد الأبعاد، والغوص على المكوّنات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكوّنات، تغيّر الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقّصٍّ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع. ولأنها كذلك تصبح البنيوية ثالث حركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث، يستحيل

بعدها أن نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه. مع ماركس ومفهومي الجدلية والصراع الطبقي، بشكل خاص، أصبح محالاً أن نعاين المجتمع كما كان يعاينه الذين سبقوا ماركس. ومع الفن الحديث، وبعد أن رسم بيكاسو كراسيه - كما يعبر روجيه غارودي - أصبح محالاً أن نرى كرسيًا يراه الذين سبقوا بيكاسو. ومع البنيوية ومفاهيم التزامن، والثنائيات الضدية، والإصرار على أن العلاقات بين العلامات، لا العلامات نفسها، هي التي تعني. أصبح محالاً أن نعاين الوجود - الإنسان والثقافة والطبيعة - كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية".

ولا جدال في أن التأثير الذي تركه كتاب كمال أبو ديب متعدّد الأبعاد. لكن يكفي أن نذكر منه أمرين. أولهما أن الكتاب أضاف إلى الجدال البنيوي الذي كان قد بدأ منذ سنوات في العالم العربي وقودًا جديدًا، أمده بالحيوية والتوتر والاختلاف، خصوصًا بسبب الدعاوى الحماسية المفرطة في التفاؤل والثقة التي انطوى عليها الكتاب، وبسبب الكيفية الجديدة التي تمت بها قراءته قصائد الشعراء القدامى من أمثال أبي نواس وأبي تمام، ناهيك عن قراءة شعراء الحداثة من أمثال أدونيس الذين عُدَّ الكتاب بمثابة دعم لإنجازهم بأكثر من معنى. وثانيهما إسهام الكتاب في الانتقال بكتابات بنيوية سبقته من منطقة الظل إلى منطقة الضـوء. وفي الوقت نفسه، ساعد مجموعة غير قليلة من الدارسين الشباب على التخلّي عن ترددهم، ومن ثم الانخراط في المد البنيوي الذي أخذت وعوده بتحليل نص جديد تغدو في مدى الرؤية والبصر.

- 2 -

لم يكن كتاب كمال أبو ديب عن "جدلية الخفاء والتجلّي" 1979، أو كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" 1974، هو الكتاب البنيوي الأول، لا على مستوى التأصيل النظري أو التطبيق العملي، فقد سبقته جهود توفيق بكار مع تلامذته في تونس، وهي الجهود التي كوّنت ما يشبه "ورشة عمل" ظهرت ثمرتها الأولى في بحث محمد رشيد ثابت بعنوان "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام" الذي أعده تحت إشراف بكار، وفرغ منه سنة 1972، وصدرت طبعته الأولى عن الدار العربية للكتاب في تونس سنة 1975، وهو البحث الذي أعقبه في النشر بحث زميله حسين الواد عن "البنية القصصية في رسالة الغفران"، الذي صدرت طبعته الأولى عن الدار العربية للكتاب في تونس سنة 1976.

ويلفت الانتباه في هاتين المحاولتين جمعهما بين النزعة البنيوية الشكلية (بحث حسين الواد) التي تبدأ من الشكليين الروس وتنتهي بكتابات كلود ليڤي شتراوس ورولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت وغيرهم، مقابل النزعة البنيوية التوليدية (بحث محمد رشيد ثابت) التي تفيد من كتابات لوسيان جولدمان بالدرجة الأولى، وهي محاولة إن دلت على شيء فإنما تدل على الرغبة في الجمع بين الأضداد البنيوية داخل المجموعة نفسها في انتسابها إلى أستاذ واحد. ويبدو أن النزعة البنيوية التوليدية هي التي انتهت بالطاهر لبيب في دائرة أخرى إلى كتابة أطروحته عن ظاهرة الغزل في الشعر العربي القديم، كما أتصور أن دائرة توفيق بكار لم تكن بعيدة تمامًا عن دائرة أستاذ رائد من رواد الجامعة التونسية، هو عبد القادر المهيري الذي أشرف على اثنين من أنبه أساتذة الجامعة التونسية، وهما عبد السلام المسدي وحمادي صمود.

وقبل أن يفرغ الأول من إعداد أطروحته، تحت إشراف عبد القادر المهيري، وكانت أطروحة الدكتوراه الأولى التي تمنحها الجامعة التونسية في مجال الدراسات العربية في ما أعلم. أقول، قبل أن يفرغ عبد السلام المسدي من أطروحته، كان قد أصدر كتابه "الأسلوبية والأسلوب" عن الدار العربية للكتاب في تونس سنة 1977. وهو ثمرة للمزج بين اللغويات البنيوية من ناحية واللغويات الأدبية من ناحية مقابلة، الأمر الذي أدّى إلى ظهور رؤية جديدة عن الأسلوبية، مجاوزة للكتابات الأسلوبية التي كانت معروفة إلى ذلك الوقت. وطبعًا، كان المنحى البنيوي غالبًا على المسدي في ذلك الوقت، وهو المنحى الذي سرعان ما ترك بعض آثاره على أطروحته للدكتوراه عن "التفكير اللساني في الحضارة العربية". وأضاف إليه بعد ذلك في كتبه اللاحقة، ابتداء من الطبعة الثانية للكتاب التي ذيّلها المسدي بـ "ببليوجرافيا مفيدة"، تولى توسيعها بعد ذلك في كتابه "النقد والحداثة" (تونس 1983)، وكتابه "قضية البنيوية" (تونس 1991).

ولم يكن مصادفة أن كتاب كمال أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلّي" صدر بعد "أسلوبية" المسدي بعامين، وأن يصدر كلا الكتابين بعد توالي صدور مجموعة من الكتب التأسيسية في القاهرة، في دائرة التأصيل النظري على وجه التحديد. وهي الدائرة التي كانت بمثابة المهاد الذي انطلقت منه التجلّيات العربية للبنيوية في طريقها الذي مضى فيه كمال أبو ديب ببياناته الحماسية وتطبيقاته الجسورة.

وكان الكتاب الأول لتأصيل البنيوية، والعرض التحليلي لمنطلقاتها الفكرية، هو

كتاب المرحوم زكريا إبراهيم "مشكلة البنية" الذي انتهى منه سنة 1976، وصدر عن مكتبة مصر في القاهرة. وكان الكتاب في الأصل مجموعة من المحاضرات التي ألقيت على طلاب الدراسات العليا بقسم الفلسفة بآداب القاهرة، حين كان هذا القسم يزهو بأساتذته الكبار الذين تركوا آثارهم الدالّة على تقدُّم الفكر الفلسفي العربي بوجه عام. وبقدر ما كان الكتاب إضافة مهمة إلى السلسلة التي كان زكريا إبراهيم يوالي إصدارها بعنوان "مشكلات فلسفية"، وهي السلسلة التي ضمت كتبًا من مثل "مشكلة الحرية" و "مشكلة البنية" وغيرها، كان إضافة إلى الوعي الثقافي بالبنيوية، ذلك الوعي الذي كانت دوائره قد أخذت في الاتساع، وذلك إلى الدرجة التي فرضت على زكريا إبراهيم تخصيص كتاب ضمن سلسلة كتبه "مشكلات فلسفية" عن البنيوية. وأنا شخصيًا أذكر بعض هذه المحاضرات، فقد استمتعت بما كان يلقيه هذا العالم الجليل، وكنا نتابعه، ونجد في ما يقوله تعويضًا عن النفور الذي نلقاه من بعض أساتذتنا في قسم اللغة العربية، بجامعة القاهرة، خصوصًا حين يأتي الحديث عن البنيوية ووعودها. وكما وجدنا حماسة للبنيوية في كتابات زكريا إبراهيم الجادة، وجدنا ما يوازي هذه الحماسة، في دائرة الاهتمام بالبنيوية، من الذين عادوا حديثًا من فرنسا، مثل المرحومة سامية أسعد. وفي مقابل ذلك، كنا نجد جهلًا مطبقًا أو تجاهلًا مطبقًا في قسم اللغة الإنكليزية الذي لم يجاوز، طوال السبعينات ومطالع الثمانينات، نقد ت. س. إليوت إلّا إلى بقية أعلام "النقد الجديد" بالولايات المتحدة في الأربعينات.

وقد فرغ صلاح فضل من كتابه "النظرية البنائية في النقد الأدبي" سنة 1977 داخل هذا الإطار، ونشره سنة 1978 عن مكتبة الأنجلو المصرية، السنة نفسها التي نشر فيها كتابه "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة. والكتابان معًا يعكسان الاهتمام بجناحي البنيوية، فكتاب "النظرية البنائية" يعرض بالتحليل للبنيوية اللغوية، متنقلًا من أصولها عند دي سوسير وتطبيقاتها الأولى مع الشكليين الروس إلى أن يتوقّف عند كتابات رولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت وغيرهم من الذين أصبحت كتاباتهم مناط الاهتمام العام. وفي الوقت نفسه، يعرض كتاب "منهج الواقعية" لأبرز اتجاهاتها النقدية وأحدثها على السواء. وما له دلالة في محاولة صلاح فضل في ذلك الوقت أنها كانت محاولة تكشف عن الحرص على تتبّع الجديد في العالم، والنفور من القديم الذي كان قد بدا مستهلكًا. ولكن في الوقت نفسه، عدم الوصول إلى موقف جدلي، يجاوز الأضداد، أو يجمع بينها في نسق واحد متجاوب

العناصر، فظلت البنيوية الماركسية في جانب، والبنيوية اللغوية الشكلية في جانب مقابل، يقع بينهما الصراع الدائر ما بين آنية مفهوم البنية وتعاقب التاريخ الذي حاولت البنيوية اللغوية الفرار منه. وأذكر أننا كنا نتندّر على صلاح فضل ونداعبه قائلين: إن كتابك عن الواقعية يرضي الجناح اليساري كله، وكتابك عن النظرية البنائية يرضي الجناح المقابل، فأنت هنا وهناك، ومع هؤلاء وأولاء. ولكن بعيدًا عن هزل الأصحاب فقد أسهم كتاب صلاح فضل في إشاعة البنيوية بين أوساط الأجيال الشابة الواعدة التي سرعان ما مضت مع المد البنيوي بفرعيه: اللغوي الشكلي والتوليدي الاجتماعي.

المهم أن صدور كتاب زكريا ابراهيم مع صدور كتاب صلاح فضل الذي لحق به أحدثا خطوة إلى الأمام. وقد جاء كتاب صلاح فضل عن "النظرية البنائية" في وقته تمامًا، حين اتسعت الحاجة إلى معرفة المزيد من الأصول النظرية للبنيوية في النقد الأدبي، فكان الكتاب بمثابة تمهيد مضاف للمحاولات التطبيقية اللاحقة، وإرهاصًا على نحو غير مباشر لكتاب كمال أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلّي" (1978)، الذي صدر بعد عام واحد من صدور كتاب صلاح فضل الذي اتسع بأفق المعرفة البنيوية في وعي قراء الأدب، خصوصًا الذين لا يعرفون لغة أجنبية يقرأون بها الأصول.

وجاء عام 1979 بثلاثة كتب دالّة على صعود الاتجاه البنيوي المحدث الذي استهلته ودعمته الكتابات السابقة، فظهر كتاب موريس أبو ناضر "الألسنية والنقد الأدبي: في النظرية والممارسة"، وقد صدر عن دار النهار في بيروت 1979. وفي العام نفسه، صدر كتاب محمد بنيس: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية" سنة 1979. كما ظهر كتاب إلياس خوري "دراسات في نقد الشعر" عن دار ابن رشد في بيروت سنة 1979. وكانت هذه الكتب الثلاثة مجتمعة بمثابة علامات مضافة على اتساع مدى التجلّيات المحدثة في النقد، وكيف أنها أخذت تفرض نفسها على نحو متزايد، وتسهم في تأسيس خطاب نقدي مغاير ومفردات اصطلاحية مباينة.

والحق أننا ما نكاد نصل إلى سنة 1980 إلا ويكون الخطاب النقدي الجديد قد تأصل بأكثر من معنى، وبأكثر من رافد وتيار، وذلك على نحو تحوّلت معه لغة النقد الأدبي وتحوّلت معها عملياته التطبيقية وتصوراته النظرية، خصوصًا بعد أن صدرت مجلة "فصول" القاهرية التي مضت بالتطبيقات البنيوية إلى دوائر واسعة من الذيوع والتأثير على المستويات الإقليمية والقومية.

ولا يمكن المضي في هذا السياق من غير الإشارة إلى الأطروحات الجامعية التي كانت قد أعدّت ونوقشت طوال السبعينات، فكانت تعبيرًا عن صعود جيل جديد من الدارسين المزودين بمنهجية مختلفة تسعى إلى تأسيس مباين. وأحسب أن الأطروحة الأولى في هذا المجال أطروحة الطاهر لبيب من تونس التي كان عنوانها بالفرنسية "شعر الحب عند العرب: حالة العذريين، إسهام في سوسيولوجيا الأدب العربي". وهي محاولة تنتسب إلى البنيوية التوليدية التي حاول الباحث توسيع أفقها البحثي الذي صاغه لوسيان جولدمان في كتابه "الإله الخفي". وقد أنجزت هذه المحاولة بوصفها أطروحة للسلك الثالث في فرنسا سنة 1972 تحت إشراف جاك بيرك، وغير بعيد عن تأثير لوسيان جولدمان الذي يعلن لبيب إفادته من مقترحاته في المقدّمة.

وبعد عام من نشر أطروحة الطاهر لبيب بالفرنسية في كتاب (سنة 1974) فرغت فريال غزول العراقية من أطروحتها للدكتوراه بالإنكليزية عن ألف ليلة وليلة في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة - برنامج الأدب المقارن سنة 1975. وهي الأطروحة التي قرأها ميشيل ريفاتير وإدوراد سعيد وتزڤيتان تودوروف الذين تولوا مناقشة المؤلفة في ممارستها المنهجية. وكانت هذه الأطروحة (التي لم تطبع إلّا سنة 1980 في القاهرة بالإنكليزية) بمثابة إضافة بنيوية أخرى في قراءة التراث العربي القديم. وهي إضافة أسهمت في توسيع أفق الدائرة المنهجية للبحث البنيوي الذي استهله الطاهر لبيب عن الشعر العذري سنة 1972 في باريس، وتبعه كمال أبو ديب بدراسته عن النقد العربي القديم في إنكلترا، وما نشره بعنوان "نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي" سنة 1975 في الولايات المتحدة. وأحسب أن جهد فريال غزول في مجال الكتابة النثرية، أو السرديات العربية، كان بداية السياق الذي سرعان ما شهد بعد ذلك جهود عبدالفتاح كيليطو بالفرنسية، ابتداء من أطروحته للدكتوراه عن "المقامات: السرد والأنساق الثقافية" مرورا بما كتبه عن "الكتابة والتناسخ" و"لسان آدم" وانتهاء بما نشره بالعربية، ابتداء من كتاب "الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي" الذي صدر في بيروت سنة 1982، وكان بداية التعرف على صوت عبدالفتاح كيليطو المتميّز والأصيل.

وقد فرغت سيزا قاسم من أطروحتها في الأدب المقارن بعد عام واحد من مناقشة فريال غزول لأطروحتها، وكان ذلك في جامعة القاهرة هذه المرة، وتحت إشراف سهير القلماوي التي رعت بسماحتها العقلية الإنجازات البنيوية الأولى في قسم اللغة العربية،

ولم تتخذ منها موقفًا معاديًا كما فعل الأساتذة التقليديون من اتباع طريقة شوقي ضيف، أو الأساتذة اليساريين على طريقة الأصولية الماركسية التي لا تفترق كثيرًا عن النزعة الچدانوفية في ضيق أفقها. وقد تولّت سهير القلماوي الإشراف على أطروحة سيزا قاسم عن "بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ". وهي الدراسة التي أدخلت إلى قسم اللغة العربية في كلية الآداب - جامعة القاهرة مفاهيم "بناء الزمن الروائي" و "بناء المكان الروائي" و"بناء المنظور الروائي". وكان الإهداء الذي يقول: "إلى أستاذتي الدكتورة سهير القلماوي التي أدين لها أنا وهذه الدراسة بكثير من الفضل" دالًّا إلى حد كبير على شخصية سهير القلماوي المنفتحة على الجديد الواعد. وإذا كانت هذه الرائدة الجليلة قد ساندت أجيالًا من تلاميذها إلى أن ثبتت أقدامهم على الطريق، فظلوا يدينون لها بالفضل، فإنها لم تطمس شخصياتهم، قط، بل آزرتهم لينطلقوا في الاتجاهات المختلفة وفقًا لمعاييرهم الخاصة.

وقد فرغ عبدالسلام المسدي في الجامعة التونسية من أطروحته التي أعدها لتكون درجة دكتوراه الدولة الأولى في اللغة والآداب التي تمنحها الجامعة التونسية، وكانت تحت إشراف عبدالقادر المهيري، وموضوعها "التفكير اللساني في الحضارة العربية". وناقش المسدي، يوم 12 يناير 1979، أطروحته التي كتبها "مراهنة على مشروع حضاري فكري إذا تحقّق، تسنى للذات العربية أن تصنع غدًا علميًا لها ولمن سواها". ويضع المسدي في أطروحته ميراث الفكر اللغوي موضع المساءلة، وذلك من منظور اللسانيات المعاصرة، مؤكّدًا فضل اللسانيات المعاصرة في بلوغ عمله تمامه، فهي التي وفّرت له سبل التمازج بين حقول المعرفة، وهي التي أوصلت أطروحته إلى التأليف الشمولي، بل هي التي أمدّته أساسًا بمقولة القراءة من حيث هي مجهر يستكشف النصّ بالنصّ. ولذلك يقول المسدي:

"إذا كنا مدينين بهذا العمل لجوهر الثقافة اللسانية المعاصرة فإن الذي تبرأ به ذمتنا مما نحن مدينون به إنما هو هذا العمل نفسه لأنه - على ما نرتأي - كفيل أن يرجع للسانيات فوائض دينه لما قد يفتحه لها من منافذ على مخزون التراث العربي الذي هو في حقيقة أمره ملك مشاع للإنسانية بحيث يكون من الحيف ألا تفتح أبوابه أمام تطلّع الفكر المعاصر قاطبة".

ويفرغ حمادي صمود من أطروحته لدكتوراه الدولة عن "الفكر البلاغي عند العرب" بعد عام واحد من مناقشة المسدي، وفي الجامعة نفسها وتحت إشراف الأستاذ نفسه،

كما لو كان يكمل مخططًا وضعه المهيري لوضع التراث اللغوي الأدبي موضع المساءلة. ولذلك كان موضوع أطروحة حمادي "الفكر البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس". وقد نوقشت الأطروحة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة التونسية في الخامس والعشرين من إبريل1980. وكانت إنجازًا في قراءة التراث البلاغي موازيًا للإنجاز الذي سبق أن قام به كمال أبو ديب عندما فرغ من أطروحته للدكتوراه عن مفهوم الصورة الشعرية في بلاغة عبدالقاهر الجرجاني قبل ذلك بسنوات. ولم يتوقّف حمادي صمود عن متابعة مشروعه الذي استهله في أطروحة الدكتوراه، فظل حريصًا على تعميق عمله، والاتساع بدائرة تطبيقاته، ومتابعة تلامذته الذين تتابعت أطروحاتهم، مؤسسة مدرسة بلاغية جديدة، واعدة، في الجامعة التونسية، مدرسة سرعان ما أصبح لها مكانتها المحترمة، خارج الجامعة التونسية، على امتداد الجامعات العربية.

- 3 -

لا يكتمل الحديث عن التجلّيات المتعدّدة للمدّ البنيوي إلّا بالحديث عن التجمعات الأدبية التي اتخذت شكل مجموعات متقاربة الاتجاه، مشتركة الاهتمام، متقاربة في الأعمار في أغلب الأحوال، مجموعات تحوّلت لقاءاتها إلى ما يشبه "الورشة" التي تناقش فيها الأفكار، وتختبر النظريات، وتقرأ النصوص الأساسية أو يتم ترجمتها. وكانت هذه المجموعات تتحلّق حول شخصيات علمية لها مرتبة الأستاذية في كثير من الأحيان، شخصيات تتمتع بدرجة عالية من التسامح الفكري والقدرة على تقبل الاختلاف واحترام حق الآخر في التعبير عن نفسه والمضي مع اجتهاداته.

وأحسب أن الأصدقاء الذين كانوا يلتقون في بيت عبدالعزيز الأهواني في السنوات القليلة الباقية من السبعينات، قبل وفاته المفاجئة في الثالث عشر من مارس سنة 1980، كانوا يشكّلون مجموعة نموذجية من هذه المجموعات، فقد حصل معظمهم على درجة الدكتوراه في السبعينات، وسافر الكثير منهم إلى الخارج مبعوثًا أو أستاذًا زائرًا، وكلهم كانوا - ولا يزالون - يقرأون بلغة أجنبية أو أكثر، وكلهم باحث عن أفق جديد ومشروع نقدي يسهم في انتقال المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية. هكذا، اجتمعت أسماء مثل سيزا قاسم وسهير فهمي وأمينة رشيد، وليلى الشربيني رحمها الله، وصلاح فضل وعبد الحميد حواس وجابر عصفور وغيرهم من المهتمين بتحوّلات النقد في العالم الذي عرفوه. وكانت هذه المجموعة تلتقي في منزل الأهواني صباح كل ثلاثاء، للنقاش

حول القضايا النقدية الجديدة، كما كانت تدخل في نقاش حماسي مع أبناء الجيل السابق الذين كانوا يحضرون إلى الندوة لتبادل الرأي، وأبرزهم شكري عياد - رحمه الله- الذي لم يكن متحمسًا حماستنا للبنيوية، وكان له موقف ظلّ يتعمّق إلى أن صاغه في دراسته العلامة "موقف من البنيوية" التي نشرتها مجلة "فصول" في عددها الثاني الصادر في يناير سنة 1981، وأعاد نشرها في كتابه "بين الفلسفة والنقد" سنة 1990.

وكان عبد العزيز الأهواني - عليه رحمة الله - يمثل حركة التعقل في المجموعة، ويقوم بدور الأب الروحي الذي يتقبل الجديد ما ظل قادرًا على الدفاع عن نفسه وتبرير وجوده، كما كان يتولى توزيع الأدوار والتنسيق بين المتجادلين، ويدفع الحوار دائمًا إلى الأمام بطريقته السقراطية التي ما كانت تكف عن توليد الأفكار العميقة حتى من الملاحظات التلقائية العفوية. وكانت ثقافته الموسوعية المذهلة التي تصل بين القديم والجديد، الشرق والغرب، هي الوجه الآخر من نزعته العلمية التي تحرص على الدقة في الملاحظة والتعليل المنطقي في الاستنتاج والتجريب المبرر الذي يستند إلى خبرة واعية. وفي الوقت نفسه كان نزوعه الفلسفي موازيًا لعقلانيته الصارمة في وضع الأفكار البنيوية التي كنا نتحمس لها موضع المساءلة، ومن ثم موضع الفحص المستمر الذي تعلمنا منه أنه لا توجد معرفة يقينية، وأن البنيوية وغيرها من مذاهب "المابعد" التي تحمسنا لها ليست أفقًا مغلقًا بل أفق مفتوح من المعرفة التي تظل في حاجة إلى الكشف والمساءلة في الوقت نفسه.

ولذلك تجمعنا حول شخصية الأهواني، وأخرجنا مجموعة من أفضل إنجازاتنا بفضل حوارياته السقراطية التي كانت تضعنا موضع المساءلة الدائمة، وتدفعنا لكي نضع كل ما نفكر فيه أو نطمئن إليه الموضع نفسه، فننفتح بمعارفنا ونفارق ما قد انطوينا عليه من تعصب لهذا المذهب أو ذاك، ونمضي بأسئلتنا التي تأسس بها نقدنا الأول - كحماستنا الأولى - للبنيوية وغيرها من المذاهب التي وجدنا فيها عوضًا عن كل ما اعتدناه من مناهج قديمة توزّعت ما بين أقصى اليمين وأقصى اليسار بالمعاني السياسية والأدبية والنقدية على السـواء.

وأحسب أن العقلانية الصارمة التي انطوت عليها شخصية الأهواني العلمية انعكست علينا، فدفعتنا إلى البحث والترجمة، صانعين بذلك ملتقى أشبه بورشة عمل نقاشية. وقد انبثقت عن ورشة العمل النقاشية هذه أعمال كثيرة. ترجمت لنا سيزا قاسم، مثلاً،

قصيدة بودلير "القطط" كي نستعين بترجمتها على تأمل تفاصيل التحليل الذي اشترك في كتابته كلود ليڤي شتراوس مع أستاذه رومان ياكوبسون. وعرضت أمينة رشيد ما تعرفه عن البنيوية. وأُوكِلَ إليّ ترجمة بعض فصول كتاب دي سوسير في علم اللغة، خصوصًا الأجزاء التي تتحدّث عن المصطلحات - المفاهيم التي أصبحت من أعمدة الفكر البنيوي اللغوي. وتولت سهير فهمي تقديم بعض أفكار رولان بارت في دراسته الشهيرة "مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد". وكان عبدالحميد حوّاس يترجم بالاشتراك مع سهير فهمي كتاب بروب عن "مورفولوجيا الحكاية". وكان صلاح فضل قد أصدر كتابه "النظرية البنائية في النقد الأدبي" منذ أشهر قليلة حين اكتملت مجموعتنا واعتادت اللقاء في منزل عبدالعزيز الأهواني صباح كل ثلاثاء.

ولم تكتف هذه المجموعة بالترجمة والكتابة والنقاش، فقد حرصت على أن تدعو الأساتذة الذين يسبقوننا في العمر والتجربة إلى المجيء والحوار معنا. وأذكر إلى اليوم الجلسة الثرية المفعمة بالحماسة التي حضرها شكري عياد، وتولّي هو اتخاذ موقف النقض لأطروحات البنيوية، بينما تولى معظم الحضور من الشباب موقف الدفاع. ولماذا لا يدافعون عن البنيوية في ذلك الوقت، وقد بدت واعدة بالكثير الذي كنا نتطلع إليه خصوصًا من أجل علمية النقد. ولعلّي لا أبالغ لو قلت إن دفاعنا عن البنيوية قد أضاء لشكري عياد بعض مفاهيمه النقضية، لكنه بدرجة أقل مما أضاء به شكري عياد بعض ثغرات البنيوية في بعض أصولها الحاسمة.

وأذكر أننا تعرضنا بالنقاش لكتاب صلاح فضل عن النظرية البنائية، وناقشنا بالتفصيل أطروحة سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب بعد مناقشتها الرسمية في الجامعة. وتوقفنا كثيرًا عند الأبعاد المغايرة التي اكتسبها مفهوم الأدب المقارن - وكانت أطروحة سيزا في نطاقه- بعد أن هجر المدرسة التاريخية التقليدية عند جويار، وانتقل إلى مدرسة التوازيات البنيوية التي تهتم بتماثل التشكلات الأدبية. وتطرقنا لكتابات كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي وحمادي صمود وغيرهم من الذين نظرنا إليهم كما لو كانوا امتدادًا لمجموعتنا، أو كما لو كنا امتدادًا لمجموعاتهم. فقد كنا نستشعر أننا جزء من طليعة عربية ممتدّة وموزّعة على الأقطار العربية كلها، لا نفرق بين مصري وتونسي، أو بين مغربي وسوري. فقد كان الكل في معنى الطليعة النقدية سواء، وما كان يجمعنا هو الحلم بأن نخرج النقد العربي من أزمته التي رأيناها قرينة النقد المضموني الساذج والنقد التاريخي الأكثر سذاجة، فضلًا عن فتات موائد "النقد الجديد" التي تعلّق بها رشاد رشدي وتلامذته.

وأحسب أن اهتمامنا بما يقع في العالم حولنا هو الذي دفعنا إلى الاحتفاء بالناقد الفرنسي تزفيتان تودوروف عندما جاء إلى القاهرة، فدعوناه إلى تجمعنا الأسبوعي واستمعنا منه كثيرًا بعد أن أمطرناه بوابل من الأسئلة التي كان مصدرها النهم إلى تعرّف مجريات الأمور، خصوصًا بعد أحداث مايو - يونيو 1968 في فرنسا، تلك الأحداث التي عرفت باسم ثورة الطلاب، وما ترتب على هذه الأحداث من تحوّلات في المجري. وظلّ تودوروف يحدثنا عن المشروع البنيوي الذي كان قد بدأ يمر بتحوّلات جذرية لافتة. وأذكر أنني اصطحبت تودوروف إلى حيي الأزهر والحسين مع بعض الأصدقاء، وسهرنا إلى الفجر، ونحن لا نكف عن الحديث والنقاش. ولم يفتنا، طبعًا، عتاب تودوروف على إهماله التراث النقدي والبلاغي العربي في كل حديث له عن تراث العالم القديم، خصوصًا أنه تولى توظيف حكاية الليالي في عرض أفكاره، وقرن بين معنى الوجود الحي المستمر ومعنى القص، وذلك على النحو الذي جعل من حياة شهرزاد قرينة الاستمرار في القص الذي إذا انقطع انقطعت الحياة نفسها. وأذكر أن تودوروف وعدنا بالاهتمام بهذا الجانب النقدي من تراثنا وإبرازه في كتاباته. وأذكر أنني تحدثت عن كتاب فنسنت كانتارينو Vicente Cantarino "الشعرية العربية في العصر الذهبي" بوصفه أحدث الكتب الموجودة في اللغة الإنكليزية عن التراث النقدي للعرب، وكان الكتاب قد صدر سنة 1975 عن دار نشر بريل E.J.Brill في ليدن.

هذا التجمع الأسبوعي المحدث في بيت الأهواني خلّف فينا الكثير على مستويات متعدّدة. أهمها، كما قلت، أنه جعلنا نختبر أفكارنا الجديدة قبل أن نعرضها على الناس. وجعلنا نعرف معنى المجموعة المتآلفة فكريًا، أو المجموعة التي يمكن أن تلتقي على هدف نقدي واحد رغم اختلاف أعضائها في الانتماءات الفكرية، فتبحث عن الائتلاف بين الاختلاف، أو عن الوحدة من خلال التنوّع، حتى لو كانت الوحدة قائمة على التعارض الجزئي أو الكلي أحيانًا. وأتصور أن هدفنا كان قرين البحث عن أفق واعد في النقد، بعد أن مللنا الخطاب التقليدي الذي ظلّ يصوغه أساتذة من أمثال شوقي ضيف. وبعد أن رأينا عجز التجلّيات الموازية لخطاب "النقد الجديد"، الذي انحدر بأيدي مدرسة رشاد رشدي إلى نوع من التعبيرية الساذجة، وبعد أن مللنا من أصولية المنتمين إلى الواقعية الاشتراكية التي رفضناها جميعًا لضحالتها وضيق أفقها.

وقد ملأنا هذا التجمع بحماسة الإنجاز والعمل، فبلورت سيزا قاسم ملامح (التي

أرجو أن تعاود نشاطها النقدي بالحماسة التي عرفناها عنها) دراستها العلامة عن "المفارقة" التي نشرتها في مجلة "فصول" عدد يناير سنة 1982، كما نشرت ترجمتها لبحث إميل بنفنست "سيميولوجيا اللغة"، عدد إبريل سنة 1981، وترجمتها لبحث فيكتور شكلوفسكي "بنية الرواية وبنية القصة" عدد يوليو 1982. وبدأت أمينة رشيد اقترابها من السرد العربي الحديث في دراساتها التي ظهرت لاحقًا، وكانت إرهاصًا بالأبحاث التي تبلورت في كتابها المتأخر "تشظي الزمن في الرواية الحديثة"، الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة سنة 1998. وتوغّل صلاح فضل في مناطق جديدة من التطبيق في كتبه التي توالت بعد ذلك مؤكّدة مكانته النقدية. وتشكلّت الخيوط الأولى لدراساتي التي احتلّت الاعداد الأولى من "فصول" في سنواتها الأولى، ممهدة السبيل لدراستي الكبيرة عن طه حسين التي صدرت سنة 1983 بعنوان "المرايا المتجاورة".

ولم تخل أحلامنا في هذا التجمّع من حلم صدور مجلة دورية متخصصة في النقد الأدبي وحده، مجلة لا تشغل نفسها إلّا بقضية النقد الأدبي وممارساته وتتيح للتيارات المختلفة والأجيال المختلفة فضاء حرًّا من الاختلاف والتفاعل وتحقيق التباين. ولم نكن ندري أن هذا الحلم يدور بخاطر صلاح عبد الصبور الذي كان يحلم مثلنا بمجلة تؤدي في النقد الأدبي دور المدفعية الثقيلة التي تنهض بالمهمة الصعبة، وهي مهمة التأسيس والتأصيل. ومن المفارقات الغريبة أن حلم هذه المجلة لم يكد يتحقّق في "فصول" إلا وتجمّعنا الأسبوعي يقترب من نهايته،. فقد دهمتنا الوفاة المفاجئة لأستاذنا الجليل عبد العزيز الأهواني في الثالث عشر من مارس سنة 1980، فخسرنا بوفاته العقل السمح الذي كان يحتمل أعنف اختلافاتنا، والذهن المفتوح الذي كان يدفعنا إلى أن ننفتح على كل ما حولنا، والوعي اليقظ الذي تعلّمنا منه كيف نضع أفكارنا - قبل أفكار غيرنا - موضع المساءلة.

وكان من الطبيعي أن ينفرط عقد تجمع الثلاثاء بعد وفاة أستاذنا الأهواني، فبدونا كما لو كنا فقدنا العقل القادر على التقريب بين اختلافات أفراد مجموعتنا، والوصل بيننا في حماسة الهدف المشترك. حاول مصطفى سويف أن يجمعنا في بيتـــــه. وحـــاول عبد المحسن بدر أن يمضي من حيث انتهى الأستاذ. لكن هيهات. تغيَّرت الشروط، وتبدّلت الأحوال، واختلفت الشخصيات. لكننا عثرنا في مجلة "فصول" على فضاء جديد يجمعنا، ومن كنا نقرأ لهم ويقرأون لنا على امتداد الوطن العربي الكبير.

تأسيس مجلة حداثية

-1-

صدر العدد الأول من مجلة "فصول" في شهر أكتوبر سنة 1980 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، التي كان يرأس مجلس إدارتها في ذلك الوقت صلاح عبد الصبور، الذي تدين له المجلة بالكثير. وكان رئيس التحرير عز الدين إسماعيل يعاونه نائبان هما: صلاح فضل وجابر عصفور. وقد استغرق الإعداد للمجلة أشهرًا طويلة قبل صدورها، سواء في وضع التصور العام، أو تحديد الأهداف، أو مناقشة الممكن وغير الممكن في السياق الاجتماعي والسياسي الذي تحرّكنا فيه، ومن ثم وضع جدول زمني للتنفيذ العملي. ولم يتأخر صلاح عبدالصبور - رحمه الله - عن المشاركة في كل المراحل. وتولى الفرسان الثلاثة - رئيس التحرير ونائباه - المهمّة الصعبة في ترجمة المشروع العملي إلى عمل تنفيذي.

وعندما اقتربنا من بداية التنفيذ الفعلي، اتفقنا على أن نضع على صفحة الغلاف الداخلي للمجلة مجموعة من الأسماء البارزة بصفة مستشاري التحرير: زكي نجيب محمود وسهير القلماوي وشوقي ضيف وعبد الحميد يونس وعبد القادر القط ومجدي وهبه ومصطفى سويف ونجيب محفوظ ويحيى حقي. وأذكر أننا تناقشنا طويلًا في اختيار هذه الأسماء، وحرصنا على أن تمثّل في مجموعها الاتجاهات الفكرية المعقولة والمقبولة، وأن تكون كلها لشخصيات محترمة كل الاحترام في الدوائر الثقافية، ولا تثير حساسية سياسية من أي نوع، ومن ثم يكون لها من الثقل الاجتماعي والفكري ما يسهم في حماية المجلة الوليدة من مخاطر الطريق، خصوصًا أننا كنا لا نزال نعيش في المدار المغلق المتوتّر للنظام الساداتي. أعني المدار الذي كان لا يزال يحمل شحنات من الغضب على التواجد الساداتي في مجالات الحياة المختلفة، ابتداء من شحنات الغضب التي اندفعت لتعبر عن نفسها في تظاهرات 1972، التظاهرات التي دفعت أمل دنقل

إلى أن يكتب قصيدته الشهيرة "الكعكة الحجرية". وكانت القصيدة تعبيرًا عن تيار من التمرّد الذي لم ينقطع، ولم يلبث أن اندفع مرة أخرى إلى الشارع مع أحداث الثامن عشر والتاسع عشر من يناير في الأحداث التي أطلقت عليها مصر الناصرية "ثورة الخبز" (يناير 1977)، بينما أطلقت عليها مصر الساداتية "انتفاضة الحرامية". وهو التمرّد الذي جاء عقب تشتيت الحركة الثقافية في المهاجر، خصوصًا بعد أن أغلقت المجلات الثقافية المهمة واحدة إثر أخرى، ابتداء بمجلة "الكاتب" وانتهاء بمجلة "الطليعة" التي أصدر السادات قراره بإغلاقها في فبراير 1977، بعد أن كتب لطفي الخولي رئيس التحرير ما كتب عن انتفاضة الثامن عشر والتاسع عشر من يناير.

لا شك أن ضغوط السياق السياسي كانت ماثلة في وعينا، ونحن نتأمل فكرة وجود مستشارين لتحرير "فصول" الجديدة، ولذلك وافقنا بالإجماع على الفكرة التي رأينا لها فائدة في ذلك الزمان. وانتهت مداولاتنا إلى اختيار الأسماء السابقة للأسباب التي أوضحتها. وأضيف إلى هذه الأسباب أننا أجمعنا على احترام أصحاب هذه الأسماء (رغم اختلافنا السياسي مع بعضها) من ناحية، ولأننا كنا تلامذة بالمعنى المباشر للكثيرين منهم من ناحية ثانية. وطبعًا، لم ننزلق إلى درجة أن نختار أسماء من عينة رشاد رشدي عليه رحمة الله، لأنه كان محسوبًا على أقصى اليمين السياسي، ومرتبطًا بانتهازية سياسية، ولم يكن لديه الكثير الأصيل الذي يقدمه للنقد الأدبي في الوقت نفسه. وأغفلنا في الوقت نفسه أسماء من مثل لويس عوض ولطيفة الزيات، حتى لا تدخل المجلة في صدام سياسي يعوقها عن العمل. واقتصرنا على الأسماء التي تساعدنا على أن نصدر مجلة مستقلة للنقد الأدبي، خالصة لمشكلاته، لا تخلط بينه وبين السياسة المباشرة، بل تنأى عن التورط السياسي بما يتيح لها أن تضع مشكلاتها موضع المساءلة في المجال النوعي الذي تتصل به، وهو النقد الأدبي.

وكتب عز الدين إسماعيل - رئيس التحرير - افتتاحية العدد، مؤكّدًا معنى صدورها، موضحًا أن هذا الصدور استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع في طلبها، بعد أن جاوز الوعي فيه كل الطروح العشوائية في حقل الثقافة الأدبية. ولم يعد يلائم الواقع المتحوّل أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانها في حلقة مفرغة، فهذا الفراغ قاتل، ولابد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ، ولكن بوعي جديد. ومن أجل هذا تصدر "فصول" بوصفها مجلة متخصصة في حقل النقد الأدبي لكي تسهم بصورة

إيجابية في التغيّير الذي يتطلبه الواقع الثقافي ويفرضه، وبعد ذلك - أو قبله- تظلّ المجلة، بالإضافة إلى تخصصها المحدّد، ذات طبيعة نقدية في منحاها الفكري العام، فهي لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان الثقافة، وتفتح الباب لإعادة النظر في كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه. وهي بالإضافة إلى هذا تؤمن بالمنهج العلمي، وتسعى - قدر الطاقة- إلى تحقيقه حتى في مجال الدراسة الأدبية، فلا تحصر نفسها في اتجاه واحد بعينه، أو مذهب أو اتجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية.

وأعلن عز الدين إسماعيل باسمنا جميعًا أننا نصدر "فصول" مبرئين من مركبين أساسيين تراءى لنا أنهما ظلّا يؤثران سلبيًا على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي، أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستخذاء أمام الثقافة الغربية. لقد صار في مقدورنا أن نحدد موقفنا تحديدًا دقيقًا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء، وأن نفكر جدّيًا في تأصيل ثقافتنا القومية المتميّزة، وفي بناء المثقف العربي المعاصر الذي تنصهر في كيانه الأبعاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو متفرّد.

وكانت الافتتاحية التي كتبها عز الدين إسماعيل تعني أن المجلة تسعى إلى تكوين جبهة ثقافية حقيقية في دائرة النقد الأدبي، جبهة تستبدل الجدية بنقيضها، واحترام الاختلاف بهيمنة الصوت الواحد، والانضباط العلمي بالتسيّب الانفعالي، والجهد بالسهولة، والكشف عن آفاق جديدة واعدة بالانغلاق على ما أصبح معروفًا، معتادًا، مكرورًا، ومن ثم تفتح الأبواب المغلقة أمام الابتداع النقدي والتجريب والمساءلة الجذرية في الوقت نفسه. بعبارة أخرى، كانت المجلّة تسعى إلى أن تعيد الحيوية - في مجالها النوعي- إلى المشهد الثقافي الذي أصابه الخمول والهمود والجمود، خصوصا بعد أن خلا هذا المشهد من الأقلام الجادة والأصيلة التي اضطرت إلى الرحيل الإجباري إلى المنافي (محمود أمين العالم، غالي شكري، أحمد عباس صالح، أحمد حجازي، محمد عفيفي مطر.. وغيرهم). وفي الوقت نفسه، بعد أن فرضت الهجرة الداخلية على الأصوات الباقية التي لم تكن تصلح للإنشاد في الجوقة الساداتية التي نصب رشاد رشدي من نفسه مايسترو لها في الحياة الأدبية، الأمر الذي أدّى إلى اضطهاد ناقد بحجم لويس عوض، ومصادرة كتابه "فقه اللغة"، وتهميشه في دوائر الظل التي لم يفارقها إلّا بعد سقوط العهد الساداتي. ولم يخف لويس عوض، رحمه الله، تعاطفه مع المجلة

وحماسته لها، وتشجيعه لنا على المضي إلى الأمام، فقد رأى فينا امتدادًا للثائر الذي انطوى عليه في شبابه، حين كتب "بلوتولاند" (1947) و"في الأدب الإنجليزي الحديث" (1950).

ولما كان الهدف الأساسي للمجلة مرتبطًا بفكرة الجبهة المتجاورة، فقد ضم العدد الأول كتابات شوقي ضيف وزكي نجيب محمود وفؤاد زكريا، جنبًا إلى جنب كتابات شكري عياد وإبراهيم عبدالرحمن وجابر عصفور وتمام حسان وعاطف جودة نصر وحسن حنفي وعفت الشرقاوي وعز الدين فودة وعز الدين إسماعيل وسيزا قاسم وعلي عشري زايد وصلاح فضل وعبدالمنعم تليمة ونصر حامد رزق (نصر أبو زيد) ونصار عبدالله وعزت قرني وهدى وصفي ومحمود علي مكي واعتدال عثمان. وكلها أسماء تنتسب إلى أجيال مختلفة، وتيارات فكرية متباينة بل متعارضة، ومدارس نقدية متباعدة، وتخصصات متغايرة، لا يصل بينها في واقع الأمر إلّا الأهداف التي حدّدتها افتتاحية العدد، سواء من حيث السعي إلى مجاوزة المكرور من الأنماط الفكرية المألوفة التي انتهت إلى الدوران في حلقة مفرغة، أو الإسهام الإيجابي في عملية التغيير التي تطلبها الواقع الثقافي وفرضها، أو تأكيد الطبيعة النقدية للمساءلة الخلّاقة التي لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان الثقافة، أو دعم الهوية الذاتية للوعي في حركة اجتهاده الخاص التي لا تعرف التخاذل، ومن ثم تبعية الاتباع أمام التراث وثقافة الآخر- الغرب المتقدم- في آن.

وكانت "مشكلات التراث" البداية الحاسمة التي اخترناها نقطة للانطلاق، لأننا كنا متأثرين بمعنى أو آخر بأفكار أستاذنا الشيخ أمين الخولي الذي تعلمنا منه أن أول التجديد قتل القديم فهمًا، ولأننا كنا نعرف أن القراءة الجديدة للتراث هي الوجه الآخر من قراءة الحاضر الذي ينطوي في كثير من جوانبه على عناصر تراثية تصل الحاضر بالماضي، بل تشد الحاضر إلى الماضي، ولأننا كنا نعرف أن قراءة "مشكلات التراث" هي المقدّمة المنطقية لقراءة مشكلات النقد الأدبي الذي نأخذه عن الآخر، ولابد من مساءلة هذه وتلك في علاقة بالمساءلة الجديدة للواقع نفسه.

وكانت رأس الحربة في فعل المساءلة الجذرية دراسات الجيل الذي بدأ إنجازه النقدي في الظهور اللافت مع مطالع السبعينات، واستمرت محاولاته الكتابية طوال السبعينات بحثًا عن أفق جديد من الكتابة. هكذا، كانت قراءة سيزا قاسم لرواية "البحث عن وليد

مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا بعنوان "البنيات التراثية" علامة موازية للعلامة التي صنعتها قراءة صلاح فضل الجديدة لشعر أمل دنقل، أعني القراءة التي حملت عنوان "إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل". وكانت قراءة موازية لمحاولة عز الدين إسماعيل اكتشاف العناصر التكوينية للعملية البنائية التي يستعيد بها المسرح التاريخي عصور الماضي التي يمكن أن تتحوّل إلى أقنعة للحاضر أو موازيات رمزية له، وذلك في دراسته عن "توظيف التراث في المسرح". وكان توجّه حركة السهم يمضي في مسار غير بعيد عن المسار النقدي الذي اتخذه نصر أبو زيد في عرضه أفكار أدونيس في كتابه التأسيسي "الثابت والمتحوّل"، وهدى وصفي في عرضها الدوريات الفرنسية، وجابر عصفور في قراءة حركة المحدثين في العصر العباسي تحت عنوان "تعارضات الحداثة".

وإذا حسبنا الكم الذي شغله هذا النوع من الكتابة النقدية الجديدة من صفحات العدد الذي جاوز ثلاثمائة وثلاثين صفحة من القطع الكبير غير المعتاد، وجدنا أن الكتابة النقدية الجديدة في العدد الأول من مجلة "فصول" قليلة في حجمها بالقياس إلى التيارات النقدية الأخرى. ولكن كان علينا أن نقبل هذا الموقف ما ظللنا نسعى إلى إقامة جبهة واسعة تناصر الجديد، حتى لو على سبيل النوايا. ومع ذلك فقد كان للكتابات الجذرية القليلة في العدد وقعها المؤثر الذي سرعان ما اتسعت دائرته باتساع دائرة هذه الكتابات نفسها، ابتداء من العدد الثاني من "فصول"، وبداية تحوّل المجلة إلى مجلة قومية بالمعنى الحقيقي للكلمة. وهو العدد الذي استهل بداية استقطاب المجلة للطليعة الواعدة من شباب النقّاد المحدثين الذين جعلوا من المجلة نفسها ساحة للكتابة الطليعية النقدية على امتداد الوطن العربي. وللأسف، تركنا صلاح فضل، ونحن نتولى الاستعداد للعدد الثاني، وسافر إلى إسبانيا، ليعمل مستشارًا ثقافيًا، ومديرًا لمعهد الدراسات العربية الأندلسية في مدريد، لكن العمل لم يتوقّف. وصدر العدد الثاني (يناير 1981) وهو يحمل دراسة عبدالسلام المسدي عن "المقول الشعري والملفوظ النفسي". ويتناول بالعرض والتحليل كتاب محمد رشيد ثابت في تونس عن "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام"، وما كتبه موريس أبو ناضر في لبنان عن "الألسنية والنقد الأدبي".

وارتبط العدد الثاني بالعدد الثالث الذي ظهر في أبريل 1981 حول المحور الأساسي للموضوع نفسه. وهو تقديم "مناهج النقدالأدبي المعاصر" وإتاحتها في جدتها وتنوّعها

للقارئ العربي - خاصة في مصر - الذي ظل محرومًا من التعرف القريب إلى هذه المناهج، والذي خضع طويلًا لكل ما فرضته عليه الأصوات النقدية المكرورة. وإذ حمل الجزء الأول دراسات عن الاتجاه النفسي في التحليل الأدبي، فإنه جمع ما بين أنصار التحليل الفرويدي (فرج أحمد فرج)، وأتباع المدرسة التجريبية التي رادها مصطفى سويف، ومثّلتها في العدد دراستا مصري حنوره ومحيي الدين أحمد حسين، وكلاهما من تلامذة سويف في اتجاه علم النفس التجريبي. وبعد ذلك جاء الاتجاه الاجتماعي في الجزء نفسه، حيث كتب صبري حافظ عن إشكالية العلاقة بين الأدب والمجتمع من منظور جديد، وكتب جي بوريللي (وكان أستاذًا للفرنسية في جامعة القاهرة وقتذاك) عن "اجتماعية الأدب" وأخيرًا، كتب جابر عصفور عن "البنيوية التوليدية" وترجم بحث لوسيان جولدمان عن "علم اجتماع الأدب".

وظهرت الاتجاهات الأسلوبية ممثلة في دراسة عبده الراجحي عن العلاقة الجديدة بين علم اللغة والنقد الأدبي، ومحمود عياد عن الأسلوبية الحديثة، وترجم سليمان العطار عن اللغة الإسبانية فصلًا من كتاب ڤيتور مانويل دي أجيبار إي سيلڤا بعنوان "الأسلوبية علم وتاريخ". وأخيرًا، عبد السلام المسدي بعنوان "مع الشابي: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي". أما الاتجاه الخاص بالبنيوية اللغوية فتمثل في دراسة فتوح أحمد عن " الشكلية : ماذا يبقي منها ؟" ودراسة نبيلة إبراهيم "البنائية من أين وإلى أين ؟"، ودراسة تطبيقية لهدى وصفي عن رواية الشحاذ لنجيب محفوظ بعنوان "دراسة نفس - بنيوية". واختتمت دراسات هذا الاتجاه بمساءلته، وكان ذلك في الدراسة العلامة التي كتبها أستاذنا شكري عياد بعنوان "موقف من البنيوية". ولم يغفل هذا الجزء - فضلا عن ذلك كله - إقامة ندوة عن اتجاهات النقد الأدبي المعاصر، وتجربة تطبيقية في النقد البنيوي هي "موسم الهجرة إلى الشمال". وكان ذلك إلى جانب عروض الكتب المهمة، على نحو ما فعل ماهر شفيق فريد الذي عرض كتاب جوناثان كوللر "البويطيقا البنيوية" (ولم يترجم الكتاب إلى العربية إلّا سنة 2000 بعنوان "الشعرية البنيوية" للأستاذ السيد إمام). وحسن البنا الذي عرض كتاب أندراش حاموري عن فن الأدب في العصر الوسيط. ولم يترجم هذا الكتاب الرائد في مجاله إلى اليوم للأسف.

ويكتمل الجزء الثاني من تقديم مناهج النقد الأدبي المعاصر في العدد الثالث (أبريل 1981) الذي استكمل التيارات الواعدة، فحمل دراسة أمينة رشيد عن "علم السيميوطيقا:

مفاهيمه وأبعاده". وترجمة سيزا قاسم لما كتبه إميل بنفنست عن "سيميولوجيا اللغة". وتضيف سامية أسعد دراسة بعنوان "سيميولوجيا المسرح". وهي إضافة اكتمل معناها بدراسة هدى وصفي التي عنوانها "تحليل سيميولوجي لمسرحية الأستاذ". وتكمل اعتدال عثمان الدائرة السميولوجية بترجمة بحث سيزار سيجر عن "استدارة الزمن عند جارثيا ماركيز". وهو قراءة سميوطيقية في رواية "مائة عام من العزلة"، التي كانت قد أخذت تلفت الأنظار، خصوصًا بعد أن تحدّث صلاح فضل عن الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية، وعرض لأهم ملامحها في كتابه "المنهج الواقعي"، الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1978. وكان زميلنا سليمان العطار قد فرغ من ترجمة الرواية عن اللغة الإسبانية، بعد أن أغريته بترجمتها عن لغتها الأصلية، وأهديته ترجمتها الإنكليزية التي قرأتها سنة 1977، وظللت أتحدّث عنها مع كل من أعرفه.

وجاءت الدائرة الأسطورية بعد الدائرة السميولوجية، فكتب سمير سرحان عن التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، وكان لايزال متأثرًا بما قرأه لإرنست كاسيرر صاحب "فلسفة الأشكال الرمزية"، وسوزان لانجر صاحبة "مفتاح جديد للفلسفة"، ومعهما كتابات نورثروب فراي التي كان الوعي بها بداية تباعد سمير سرحان عن المفاهيم الضيقة التي حصر فيها أستاذه رشاد رشدي النقد الأمريكي الجديد. ومضت فريال غزول خطوة أبعد في الاتجاه نفسه، عندما كتبت عن "المنهج الأسطوري مقارنًا"، كما كتب أحمد كمال زكي عن التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. وجاءت الكتابة عن الهرمنيوطيقا الأدبية لتضيف إلى تعقّد الاتجاهات المحدثة ووعودها الجذرية، فكتب نصر أبو زيد عن "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النصّ". وانتقل جابر عصفور من العرض النظري إلى التطبيق في دراسته "نقّاد نجيب محفوظ". ولم ننس أن نقدم في العدد شيئًا عن المدخل الأنطولوجي لدراسة الأدب، وكان ذلك في الدراسة التي ترجمها ماهر شفيق فريد عن و.ك. ويمزات. وهي الدراسة التي جاورت الدراسة التي كتبها روبرت ماجليولا عن أثر فلسفة الظواهر في النقد الأدبي بوجه عام، ونقّاد جنيف الذين كان يطلق عليهم اسم نقّاد الوعي بوجه خاص، وكانوا يجمعون ما بين جان ستاربينسكي وجان روسيه وجورج بوليد وج. هيلز ميللر، وهي الدراسة التي ترجمها عبد الفتاح الديدي رحمه الله. وكالعادة، جاءت عروض الكتب لتقدم الأصوات النقدية الجديدة على امتداد الوطن العربي، والتعريف بأهم ما هو موجود في الدوريات الإنكليزية والفرنسية.

كان صدور العددين الثاني والثالث من فصول حدثًا يدل على توجّه المجلة الجديد، وما يمكن أن تمضي فيه، وتسهم به في حركة النقد الأدبي المعاصر في العالم العربي، خصوصًا في مجال النقد الأدبي بقسميه النظري والتطبيقي. وأحسب أنها كانت المرة الأولى في الثقافة العربية المعاصرة التي يتم فيها تقديم الاتجاهات النفسية والاتجاهات الاجتماعية لدراسة الأدب، جنبًا إلى جنب المذاهب الأسلوبية والبنيوية بجناحيها اللغوي والتوليدي، فضلًا عن النقد السميوطيقي والمدخل الأنطولوجي والنقد الأسطوري والتناول الظاهري لنقّاد جنيف الذين كان قد أُطلق عليهم اسم "نقّاد الوعي". ولم يحدث من قبل - في تاريخ الثقافة العربية الحديثة - أن وجدت مجلة متخصّصة في النقد الأدبي إلى هذه الدرجة، تتولى عرض وتحليل الاتجاهات الأساسية في العالم النقدي المعاصر من دون تحيز أو تعصب، فلم تكن المجلة تنحاز إلّا للآفاق الجديدة الواعدة في النظريات النقدية والأدبية، ولم تكن تبدأ من الجديد لجدّته وإنما لقدرته على أن يضيف إلى الواقع النقدي والإبداعي ما يدفع به إلى المزيد من الإضافة.

وإذا أضفنا العدد الرابع الذي كان عن "قضايا الشعر العربي" لأعداد المجلة، اكتملت الصورة، وظهرت الوجهة التي قصدت إليها المجلة عندما حرصت على إتاحة الحوار بين التيارات النقدية بأجيالها المختلفة من ناحية، وفتح الأبواب المغلقة لتعرف الجديد الموجود في العالم النقدي كله والإفادة من مستويات التنظير والممارسة من ناحية ثانية، وإبراز كتابة جيل جديد من النقّاد الذين كانت أعمارهم تقترب من الأربعين ولا تجاوزها إلّا بقليل. أعني جيلًا يضم أمثال عبدالسلام المسدي وحمادي صمود من تونس، وكمال أبو ديب من سوريا، وفريال غزول من العراق، وموريس أبو ناضر من لبنان، وأقرانهم من المصريين في السلسلة التي تضم أمثال صلاح فضل وسيزا قاسم وهدى وصفي وغيرهم، فضلًا عمن لحق بهم من السعودية بعد ذلك، وكان أولهم عبد الله الغذامي.

- 2 -

ترتّب على صدور الأعداد الأولى من مجلة "فصول" صدمة في الوعي الثقافي المهتم بقضايا النقد الأدبي، صدمة أحدثت استجابات متعارضة على مستويات متعدّدة، شملت القراء ودارسي الأدب، والمبدعين، والحراس التقليديين للمؤسسات المحافظة، والهامشيين المتمرّدين الباحثين عن أفق مفتوح من المغايرة الخلّاقة. وكانت الاستجابة الإيجابية الأولى متمثّلة في إقبال القراء على أعداد المجلة التي اضطررنا إلى مضاعفتها

مرات ومرات، استجابة إلى حماسة القراء المتزايدة، ومع ذلك ظلّت أعداد المجلة تنفد فور ظهورها في الأسواق، الأمر الذي دفع البعض إلى التهكم على المجلة، خصوصًا بعد أن اختفى عددها الأول تمامًا، فكتب محمود عبدالمنعم مراد في مجلة "أكتوبر" القاهرية (16/ 11/ 1980) عمودًا دالًّا بعنوان "المجلة السرية"، يطالب فيه بزيادة المطبوع من المجلة ليراها الناس، وكتب إبراهيم الورداني في جريدة "الجمهورية" (2/ 12/ 1980) عموده "صواريخ" ليسخر من المجلة التي ذابت واختفت.

وكانت مؤشرات التوزيع مفرحة إلى حد كبير. أرسلت إدارة "توزيع الأخبار" أكثر من خطاب تهنئة إلى صلاح عبدالصبور بمناسبة نفاد الكمية المطروحة في الأسواق، والمطالبة بزيادة الكميات المطبوعة على الفور. وتلقينا من الشركة القومية للتوزيع التي تتولّى الإشراف على توزيع المجلة خارج مصر إحصاءات تكشف عن خارطة التوزيع القومية والعالمية بكل احتمالاتها. وكان اللافت للانتباه أن المجلة لم تجد صدى في أسمرة وأديس أبابا ولاجوس وداكار حيث لم تزد النسخ المرسلة إلى كل من هذه العواصم عن خمس نسخ. أما الأقطار العربية، فكانت الأرقام لا تقل عن أرقام التوزيع في مصر بل تزيد عليها في حالات دالّة، ولم يقتصر الأمر على نسبة التوزيع المرتفعة في أقطار مثل السودان والسعودية وتونس والكويت، بل وصل إلى درجة المفاجأة الكاملة في المغرب، حيث وصل رقم توزيع "فصول" إلى ثلاثة آلاف نسخة دفعة واحدة، الأمر الذي كان له دلالته على الأثر المتصاعد لمتغيّرات المجموعات القرائية من ناحية، والحراك الجغرافي للفضاءات المحدثة في العالم العربي من ناحية ثانية.

أما في مصر، وبعيدًا من المعدلات الإحصائية، فقد اتخذت ردود أفعال المجموعات القراءية للمجلة شكل ثلاث استجابات. الاستجابة الأولى إيجابية؛ مقترنة بفرحة المجموعات المحدثة المحسوبة على الاتجاهات الجديدة والمتطلعة إلى أفق مغاير، وذلك لما حققته لها المجلة من إشباع لبعض توقّعات رغبتها في المجاوزة. فكتب علاء الديب في "صباح الخير" (25/ 6/ 1981) يصف المجلة التي كان قد صدر منها ثلاثة أعداد بأنها "عمل من الأعمال الجادة والمهمة التي تحاول بعث القيم المحترمة التي افتقدتها حياتنا الثقافية". وأضاف: "إنها نوع نادر وأصيل من المجلات". وقدّم براهينه على حكمه في حيثيات متعدّدة؛ أولاهما أن المجلة "لا تناقش الصراعات ولا المجادلات التي تتخذ ثوب الفكر لكي تحقّق أغراضًا أخرى شخصية، أو مالية، أو حتى سياسية.

وقد أصبحت هذه الصراعات هي السائدة في ما ينشر في جرائدنا ومجلاتنا عن الأدب أو الثقافة في الفترة الأخيرة". وثانيتهما أن الجهد الذي يبذله الباحثون على صفحات المجلة من "نوع الجهد الذي يبذله العاملون في الصناعة الثقيلة". وهو جهد "يحاول أن يعبر فجوة التخلّف التي يشعر بها كل من يتعرض لقضايا البحث في مجالات الأدب والنقد، فمنذ الخمسينات والعالم يشهد في هذه المجالات تحوّلات أساسية، تحاول أن تجعل من النقد الأدبي علمًا موضوعيًا عن طريق البحث المعملي في الصوتيات وفي علوم اللغة، وتحوّلات تحاول أن تجعل من الأدب ظاهرة اجتماعية تخضع في إنتاجها وتحليلها إلى قوانين ومناهج لتقييم وتحليل ظواهر الإبداع والبناء والتأثير الفني. ولم يصلنا من هذا كله سوى أشباح لمعاني العبث واللامعقول رددنا مصطلحاتها، ولعبنا بها كما يلعب الطفل بقنابل خطيرة".

وفي نفس الاتجاه كتب سمير سرحان رئيس تحرير مجلة "المسرح" في ذلك الوقت بحماسة لافتة في افتتاحية مجلته (أغسطس 1981) قائلًا: " ما أرقام التوزيع المذهلة لمجلة النقد الأدبي الجادة "فصول"... إلا أبلغ دليل على وجود قاعدة عريضة من القراء الجادين المثقفين والمتعطّشين إلى الثقافة". وقد سبق أن أكد صبري موسى الفكرة نفسها في مجلة "صباح الخير" (13/ 11/ 1980) حين أشار إلى أنه لم يكد يمر على العدد الأول من المجلة نهار واحد حتى نفدت الكمية المطروحة منه بأجمعها، رغم أنها مجلة للنقد الأدبي تعنى بالدراسات النقدية والأدبية المتخصصة، ورغم أنها تصدر فصلية كل ثلاثة شهور. ويمضي صبري موسى مؤكّدًا: "إن باعة المجلات يقولون إن الذين سألوا وبحثوا عن فصول ولم يتمكنوا من شرائها هم أضعاف مضاعفة للذين استطاعوا الحصول عليها".

وغير بعيد عن النبرة السابقة، ما كتبه فتحي سعيد في مجلة "الإذاعة" (1/ 12/ 1980) عن الإضافة الجديدة للمجلة التي رأى فيها دليلًا على أن سدّ الخواء الأدبي في حقل المجلات الأدبية ليس بمعجزة. ولفت الأنظار إلي ما مثّلته حماسة استقبال القراء من علامة على ظمأ طويل لمنهل جديد، خصوصًا بعد أن وجد القراء في الدراسات الجديدة زادًا وفيرًا لمن يريد صحبة الفكر على المدى الطويل، ويعتمد على الأناة وحسن المعاشرة لما يقرأ. و"هذا هو القارئ المطلوب الذي يحترم ما بين يديه من فكر مسكوب، ولا يغريه سهولة القول وخفة العناوين وقلة المكابدة". وقد انتبه شمس الدين

موسى في ما كتبه في جريدة "المساء" (27/ 1/ 1981) إلى نوع القارئ الذي أقبل على المجلة الجديدة، ونوع القارئ الذي قصدت إليه المجلة في الوقت نفسه، فهو القارئ الذي يريد أن يسمع من المتخصّصين، ويبحث عن الثقافة الثقيلة التي تمد جذورها إلى الأعماق لتؤصّل الأساس الاستراتيجي لبناء الأجيال الجديدة.

ولم يكن ذلك كله غائبًا عن ذهن المجموعة التي أصدرت المجلة، والتي لم تكن تريد منافسة الجريدة اليومية أو المجلة الأسبوعية في دوائر القراءة، ولا أن يستبدل حضورها البحثي بحضور المتابعات الصحافية أو التعقيبات السريعة على الأعمال الأدبية، وإنما كانت تسعى منذ البداية إلى دوائر جديدة من الاستقبال الثقافي المغاير، وأنواع واعدة من القراء النوعيين، وعمليات مجاوزة من تأصيل الممارسة النظرية والتطبيقية للنقد الأدبي الذي يجمع ما بين الجدية والجدّة في الرؤية. وكان ذلك ما حرص جلال السيد على توضيحه في حواره مع رئيس التحرير - عز الدين إسماعيل- في جريدة "الجمهورية" (20/ 11/ 80)، خصوصًا حين أبرز ما قاله عز الدين إسماعيل عن الأهداف الأساسية الثلاثة للمجلة: تأصيل الفكر النقدي باعتباره الضابط الحقيقي للحركة الأدبية والحياة الفكرية بصفة عامة، وخلق قاعدة من القراء، تألف مع الزمن الكتابة الجادة "الثقيلة" نسبيًا للمشاركة في بناء المثقف العربي الملائم الذي يستطيع أن يقف على مستوى الفكر العالمي، وخلق مشغوليات جديدة - هي مشغوليات العصر- حتى يكون إسهامه إيجابيًا مواكبًا للزمن الذي يعيش فيه، وتحريك طاقات كامنة كثيرة معطلة لأنها لا تجد البيئة الثقافية المناسبة أو الحافز على النشاط، لذلك نجد - إلى جانب الأسماء التي يعرفها القارئ- عددا لابأس به من الأسماء الجادة التي تمثل هذا النوع يبرز في أعداد المجلة القادمة.

ولكن الاستجابة الإيجابية كانت تقابلها استجابة مضادة، عدائية، عدوانية، رافضة للتوجّه النقدي الجديد الذي صدم الذهنية التقليدية من ناحية، والعقول التي استراحت إلى ما انتهت إليه من أفكار وتصورات تتأبى على التغيير وتنفر من الجديد الصارم من ناحية مقابلة. وكانت دعاوى الهجوم المضاد الذي انطوت عليه الاستجابة السلبية قرينة الشكوى من الغموض والتغريب والبعد عن عامة القراء. كتب عبدالفتاح رزق في مجلة "روز اليوسف" (7/ 9/ 1981) عن اتجاه المجلة التي "تتعمّد التغريب وتصعيب السهل"، والتي "ابتدعت أسماء جديدة، وملتوية للنقد الأدبي، مع أن النقد لايحتمل - مهما كان- إلا معنى واحدًا هو: التقييم". وحاول رزق تقديم دليل على أن قراءة "فصول"

هي القراءة المستحيلة بأمثلة من عناوين العددين الخاصين بمناهج النقد الأدبي المعاصر على النحو التالي: "مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، اجتماعية الأدب حول إشكالية الانعكاس، البنيوية التوليدية، النفسبنيوية، الألسنية والنقد الأدبي، البويطيقا البنيوية، السميوطيقا، مفاهيم سميولوجيا المسرح، الهرمنيوطيقا، وطابور طويل من الكلمات التي تكتب بالعربية على هذه الصورة، وتدل أول ما تدل على مرض البارانويا - بعض ما عندهم- الذي يرغم أصحابه على استعراض الأسماء الغريبة حتى يقال عنهم وبحماسة إنهم درسوا في جامعات بلاد بره، وأنهم أصحاب الحق الأول والأخير في شغل مساحات المجلات المتخصّصة". ومضى رزق مؤكّدًا أن "مصيبة الحياة الأدبية في بلادنا ذلك النوع من الأساتذة الذين أصاب عقولهم تجويف خطير، وشغلوا مكانه بالمصطلحات والتعبيرات الغريبة، مع أن الحكاية كلها أبسط من البساطة، ولا تحتاج إلى كل هذه التعقيدات". وأخيرًا، طالب رزق - في ما طالب به في مقاله - بأن "يترفق السادة الأساتذة الذين يكتبون على صفحات "فصول" بأن يكونوا أكثر تواضعًا، وأكثر قربًا من الشباب لأن أقسى ما يمكن أن تصاب به أمة من الأمم هو أن تصبح القراءة فيها مستحيلة".

وفي الاتجاه نفسه، مضى فؤاد دوارة - في ما نقله عنه نبيل فرج في تحقيق صحافي نشرته جريدة "المساء" (15/ 4/ 1981)- مؤكّدًا أن مجلة "فصول" مجلة جامعية شديدة التخصّص، تخاطب بالدرجة الأولى أساتذة أقسام اللغات بالجامعات، ويصعب على المثقف العادي أن يتفهم 90٪ مما تقول، والمفروض أن تخاطب المجلة الثقافية التي تنفق عليها وزارة الثقافة جمهور المثقفين واهتمامهم. ولم يكتف دوارة بذلك وإنما أرسل إلى المجلة رأيه التفصيلي الذي نشرته في عددها الرابع (يوليو 1981) تحت عنوان: "فصول لمن... ولماذا... وكيف". وهو الرأي الذي أعاد فيه الإلحاح على أن المجلة لا تخاطب القطاع العريض من المثقفين، وأنها تقدم فكرًا أوروبيًا بالغ التعقيد والصعوبة، وتسعى إلى مسايرة أحدث "الموضات"، وأنها تتبنى مناهج نقدية تتحوّل إلى عمليات آلية خالصة تجدب العمل المفقود من ماء الحياة، وتحوّله إلى جداول ورسوم بيانية، تزيده غموضا وإلغازًا، وتنفر القارئ منه، فإذا بالعمل الأدبي جثة هامدة لا صلة لها بفن ولا حياة.

ونشرت جريدة "الأخبار" في عدد من أعدادها (27/ 5/ 1981) - ضمن سياقات هذه الاستجابة- تحقيقًا صحافيًا قام به مجدي العفيفي، بوصفه واحدًا من الذين اشتكوا من صعوبة اللغة النقدية التي غلبت على دراسات "فصول" في أعدادها الثلاثة الأولى.

وكان التحقيق تحت عنوان كبير يقول: نجيب محفوظ وزكي نجيب محمود ورشاد رشدي وشكري عياد يهاجمون نقّاد السيميوطيقا والهرمنيوطيقا. واستهل العفيفي تحقيقه بمقدّمة تقول: "إذا كان النقد الأدبي قد أصبح صعبًا، ولا بد أن يكون صعبًا، فإلى أي مدى يمكن أن تتقبّل هذه الصعوبة.. وكيف نواجهها؟ هذه المشكلة بدأت بظهور مجلة متخصصة في النقد هي مجلة "فصول"، خاصة العدد الأخير الذي صدر منذ أيام، ويحمل الجزء الثاني من مناهج النقد الأدبي المعاصر. فقد حاول بعض النقّاد أن يضيّقوا المسافة بين آخر إنجازات النقد في العالم وبين الأحرف الأولى من أبجدية النقد لدينا، فجاءت دراساتهم محمّلة بعشرات المصطلحات الأجنبية من قبيل: السيميوطيقا: مفاهيم وأبعاد، وسيميولوجيا اللغة، والهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النصّ، والمدخل الأنطولوجي.. إلخ، الأمر الذي أثار العديد من التساؤلات".

ويروي التحقيق عن نجيب محفوظ أنه أسرّ إلى جلسائه بأن النقد الأدبي صعب لدرجة أنه يستعصي على الفهم، وطالب بتسهيل النظريات النقدية وتوضيحها للقراء، خصوصًا أننا افتقدنا النقد الحقيقي منذ سنوات. أما رشاد رشدي فأعلن أنه لا يوجد نقد حقيقي في مصر، فنحن متخلّفون نقديًا مائة سنة، فالنقد النظري عندنا متخلّف، والنقد التطبيقي غير موجود بالمرة. وإذا كنا نأخذ بعض الموجات الحديثة فإننا نصطنع هذه الموجات، والنقد الذي يزدحم بالمصطلحات هو مجرد سفسطة. فالنقد في حد ذاته هو توضيح العمل الأدبي وليس إبهامه، وكل ما يخدم توضيح العمل هو جائز وشرعي. ولا يقول زكي نجيب محمود شيئا محددا عن مقالات فصول، وإنما يؤكد أنه لا يقر التعقيد في عرض أي فكرة كائنة ما كانت من حيث العمق، إذ إن الفكرة العميقة، من أي مجال جاءت، يمكن عرضها بوضوح، سواء كانت فكرة من مجال النقد أو غيره. ونظر شكري عياد إلى الأمر من منظور مغاير، حين أوضح أن هناك عاملين يجعلان النقد هذه الأيام صعبًا، فأما العامل الأول فهو أن النقد في البداية أراد أن يكون علمًا فاستعار مصطلحات علم النفس والاجتماع وغيرها، فأصبح له شكل هذه العلوم، ثم أصبح - في الوقت الحاضر - علمًا قائمًا بذاته، ولهذا يضع لنفسه مصطلحاته، ولكن الذي يصعب الأمر أن هذه المصطلحات غير متفق عليها بين المدارس النقدية نفسها. والعامل الثاني أن المذاهب الأدبية، من لامعقول وسريالية ورمزية وتعبيرية، تنتج لنا خليطًا أدبيًا، في القصة والشعر، عسير الفهم، ولذلك فإن الاتجاهات النقدية، خاصّة الحديثة تفسّر شيئًا غامضًا فلا بد أن تكون على قدر كبير من الغموض. وأخذ محمد عناني على مجلة "فصول"

انشغالها بالنقد النظري، في الوقت الذي ردَّ صعوبة النقد إلى وجود حلقة مفقودة بين النقد الصحافي السريع والنقد الأكاديمي المتخصّص. أما عبد العزيز حمودة فركّز على صعوبة المصطلح الجديد، موضحا أن الناقد الذي ينقل مصطلحًا أجنبيًا نقلًا حرفيًا إلى اللغة الأصلية هو ناقد يهرب من الترجمة، فقد تكون بعض المصطلحات جديدة على لغتنا فيمكن أن أقدمها مع الشرح والتوضيح وليس في هذا عيب. وختم حمودة تعليقه باعتراف مؤداه أن كثيرًا من المصطلحات التي وردت مثلًا في العدد الأخير من "فصول" تحتاج فعلًا إلى تفسير بالنسبة حتى للقارئ المثقف.

وأحسب أن تأمل الآراء المتنوّعة والمتباينة في التحليل السابق يضعنا في مواجهة الاستجابة الثالثة التي لم تخل من تحفظ، ولكنها لم تخل من قبول في الوقت نفسه، فهي استجابة مجموعات من القراء النوعيين الذين جذبتهم الجدية والأصالة البحثية، فضلًا عن وجود أصوات النقّاد الكبار من جيل الأساتذة، والذين صدمهم الخطاب النقدي الجديد باصطلاحاته المفاجئة، الغريبة تمامًا في ذلك الوقت، وذلك بالقدر الذي استفزتهم المواقف الفكرية والسياسية التي انطوت عليها بعض الدراسات. ومثال هذه الاستجابة المقالة التي كتبها عبدالعزيز الدسوقي في مجلة "الثقافة" التي كانت قد حلت محل مجلة "المجلة" بعد إغلاقها. ويبدأ الدسوقي مقاله بالموافقة على خطة المجلة، مستحسنًا ما أكدته افتتاحيتها من أنها لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان الثقافة، وتفتح الباب لإعادة النظر في كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه، وأنها لا تحصر نفسها في اتجاه واحد بعينه من الاتجاهات أو مذهب فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية، وأنها لن تقدّس التراث، ولن تستخذي أمام الثقافة العربية، فقد أصبح في مقدورنا أن نحدد موقفنا تحديدًا دقيقًا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء، وأن نفكر جديا في تأصيل ثقافتنا القومية المتميّزة، وفي بناء المثقّف العربي المعاصر الذي تنصهر في كيانه الأبعاد التراثية المعاصرة على نحو منفرد. ويسارع الدسوقي إلى تسجيل إعجابه بآراء زكي نجيب محمود في ندوة العدد الأول، ويضيف إلى ذلك الإعجاب بدراسة شوقي ضيف عن وحدة التراث، وزكي نجيب محمود عن قيمة من التراث تستحق البقاء، وشكري عياد عن مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، وتمام حسان عن التراث اللغوي، وعاطف جودة نصر عن تراث الأدب الصوفي، وصلاح فضل عن إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، فهذه الدراسات جميعا تتسم بالجدية والموضوعية وبذل الجهد في إخلاص عميق، وتقديم الأدلة العلمية

بين يدي كل رأي تقوله، وبذلك نحترم كل هذه الآراء حتى ونحن نختلف مع بعضها. أما ما لم يعجب الدسوقي في العدد الأول فكان ما كتبه فؤاد زكريا عن الأصالة والمعاصرة، وما كتبه حسن حنفي من كلام جريئ عن تراثنا الفلسفي، ونصر أبو زيد في دراسته لكتاب الثابت والمتحوّل لأدونيس، وعبدالمنعم تليمة لكتاب حسن حنفي، لأن الدكتور تليمة يصدر في تفسيره لهذا الكتاب عن إيديولوجية خاصة ترى أن البناء الثقافي يتغيّر في إطار طبقي، وأن المحرك الأساسي لهذا التغيّر هو "صراع القوى والطبقات الاجتماعية". وإذا كانت هذه المقالات لم تعجب الدسوقي، في ما قال، فإنه سعد بنشرها، لنؤكد لأصحابها أن عقد الستينات، عقد الهزيمة اللعين لن يعود، ولن تعود تقاليده الفكرية التي كانت تمنع بعض الناس عن النشر وبعض الأفكار عن الانتشار. وهذه ميزة للزميلة الجديدة نستحّق التهنئة من أجلها، في ما يختم عبدالعزيز الدسوقي.

والواقع أن تأمل الاستجابات الثلاث، من حيث مدى الانتشار والتمثيل والتأثير، يؤكد أن الاستجابة الإيجابية هي التي احتلّت موضع الصدارة، وأن تعاقب أعداد المجلة قد أزاح عناصر التردّد الموجودة في الاستجابة الأخيرة، فضلًا عن أن الاستقبال الحماسي العربي كان له تأثيره في دعم استمرار المجلة التي سرعان ما أصبحت مجلة الطليعة النقدية العربية، فجمعت أسماء نقّاد جدد يؤكدون معنى التنوّع الخلّاق للاختلاف الذي وصل ما بين أسماء من عينة أدونيس وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وخالدة سعيد وسلمى الخضراء الجيوسي وجبرا إبراهيم جبرا وحمادي صمود وعبد السلام المسدي وفريال غزول وكمال أبو ديب ومحمد بنيس ومحمد برادة وعبدالله الغذامي وغيرهم.. وغيرهم، فأنا لا أهدف إلى إحصاء أسماء المساهمين بالكتابة، وإنما التمثيل الذي يشير إلى اتساع الطليعة النقدية العربية التي سرعان ما تعدّدت منابرها، وأضافت مجلات نقدية جديدة يؤرقها الهم نفسه في توسيع دوائر الممكنات النقدية الواعدة. وبقيت "فصول" في تتابع أعدادها نموذجًا رائدًا، حتى وإن ظل كل عدد من أعدادها يمثّل مشكلة من الاستجابات المتعارضة. وأحسب أن أطرف هذه الاستجابات ما نشرته زينب عزب في مجلة "روز اليوسف" (الاثنين (17/ 11/ 1980) من قصيدة شعر بعنوان "البنت رفيعة.. والأيام". وأتمت العنوان بتوضيح يقول: من وحي ما جاء بمجلة - فصول - العدد الأول- أكتوبر 80 الخاص بمشكلات التراث.

أتصور أن إيمان مجلة "فصول" بحرية الناقد في اختيار منهجه ومجاله التطبيقي هو ما جعلها تعرض للاتجاهات الأساسية التي تصورتها هيئة تحريرها الاتجاهات الأبرز في زمن صدورها. ويلفت نظري في هذا المجال أننا لم نتعرض في الأعداد المخصصة لمناهج النقد المعاصر لتلك المناهج التي أطلق عليها في مابعد اسم مناهج مابعد البنيوية. وأعترف أننا لم نكن نعرف الكثير، في هذا الوقت، عن إنجاز جاك ديريدا في كتبه التي أخذت تتتابع منذ عام 1967، وهو العام الذي شهد كتابه "عن الكتابة" مع كتابه "الصوت والظاهرة" الذي لحقه كتاب "صيدلية أفلاطون" (1968) و"هوامش الفلسفة" (1972) وغيرها من الكتب التي زعزعت أصول النقد البنيوي ونقضتها. ولذلك غلبت الحماسة على الدراسات التي قدّمت البنيوية اللغوية وحاولت تطبيقها، كما غلبت النزعة العقلانية التي اعتمد عليها شكري عياد في كتابته المضادة عن البنيوية في موقفه المعارض لها. وفي الوقت نفسه، غابت محاولات الإفادة من عمليات النقض الذي مارسه جاك ديريدا ومن تأثروا به، أعني النقض الذي أسهم في تقويض الأصول الفلسفية للبنيوية.

وكان نتيجة ذلك أن "فصول" لم تشهد دراسة واحدة عن كتاب ديريدا الأساسي "عن الكتابة" أو "الجراماطولوجيا"، ولا محاولة لاستشراف الأفق الذي يعد به التفكيك. وكان ذلك مرتبطًا بعدم وعينا بالطبع بما حدث بعد البنيوية من تيارات مضادة، فغابت عن أنظارنا أهمية كتب لم نسمع عنها سنة إصدار مجلتنا، أعني كتبًا من عينة "تفكيك النصّ" الذي أصدره روبرت يونج عن النقد "مابعد البنيوي" في مطلع سنة 1981، وذلك في الاتجاه نفسه الذي مضى فيه كتاب "استراتيجيات نصّية" الذي حرره وقدم له خوسيه ف. هراري عن اتجاهات النقد مابعد البنيوي، وهو الكتاب الذي صدر عن جامعة كورنيل الأمريكية سنة 1979. وكلا الكتابين نموذج لغيرهما من الكتب التي غابت عنا، بالقدر الذي غابت عن الاتجاهات المناقضة للبنيوية، والتي تحمل كلمة "مابعد" للدلالة على التعاقب الزمني والمضادة في الوقت نفسه. وأحسب أن الحماسة للبنيوية غطت على اتجاهات "المابعد" منها، وحصرت آليات الاستقبال في زوايا لا تفارقها من النظر والتلقي وإعادة الإنتاج.

ولا ينفصل عن ذلك ما ألاحظه، الآن، وبعد أكثر من ثلاثة عقود على صدور العدد الأول من "فصول" الواعدة، أننا لم نكن نعرف الكثير عن انسحاب البنيوية من صدارة

المشهد النقدي بعد ثورة الطلاب في فرنسا، وتحوّل رولان بارت الذي توفي في العام نفسه الذي صدرت فيه مجلة "فصول" عن أحلامه البنيوية القديمة إلى أحلام تفكيكية أكثر جذرية، سعيًا وراء "لذة النصّ". ولم نكن اكتشفنا الأفق الذي فتحته كتابات فوكو، الذي توفي سنة 1984، ولا الأفق الجديد الذي أخذ تودوروف يتحوّل إليه، تحت تأثير كتابات فوكو عن السلطة والقوة، فبعد سنة واحدة من صدور "فصول" ظهر كتابه "فتح أمريكا" سنة 1982. وكان ذلك في المدى الذي مضى فيه إدوارد سعيد، أحد مؤسسي خطاب مابعد الاستعمار الذي استهله بكتابه "الاستشراق" الذي صدر سنة 1978، بعد ثلاثة أعوام من صدور كتابه "بدايات: المقصد والمنهج" سنة 1975، فكان الكتاب فاتحة خطاب نقدي جديد، سرعان ما وصل بين أسماء لم نكن نعرفها آنذاك، من مثل شينوا أتشيبي وإيميه سيزار، وناجوجي واثيانجو، وهومي بابا، وجاياتري سبيڤاك، وروبرت يونج، وإعجاز أحمد وغيرهم.

ولم نكن في الوقت نفسه قد عرفنا شيئا مهما، بعد، عن ميخائيلو فيتش باختين (1895-1975) الذي كان العالم كله قد بدأ يتحدث عنه، والذي كان قد توفي قبل خمس سنوات فحسب من صدور العدد الأول من المجلة. وبالقدر نفسه، لم نكن سمعنا الكثير عن المدرسة التاريخية الجديدة التي انبثقت في الثمانينات، داخل مجال دراسات النهضة، متأثرة بكتابات أمثال فلهلم ديلتاي في ألمانيا من ناحية، وڤيرنون بارنجتون وڤان ويك بروكس وستيفن جرينبلاط في الولايات المتحدة من ناحية ثانية. وهي المدرسة التي ارتبطت بها كتابات هايدن وايت الذي نشر كتابه: "التاريخ الشارح: الخيال الرومانسي في أوروبا القرن التاسع عشر" سنة 1973، وكتابه عن "مدارات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي" سنة 1978. وهو الكتاب الذي أصدر بعده "محتوى الشكل: الخطاب الروائي والتمثيل الثقافي" الصادر سنة 1987. وكلها كتابات لم يعرفها القارئ العربي للأسف بعد.

ولم يكن النقد النسوي في تأصيلاته الفرنسية، أو تجلّياته الأنجلو سكسونية قد وصل إلينا بما يتيح لنا تقديمه، فاكتفينا بما قدمنا وما كان جديدًا تمامًا في زمنه من وجهة نظرنا، أو بحسب معرفتنا إذا شئنا الدقة، وما تخيلناه إضافة جذرية أسهمت في تحويل مجرى الممارسة النقدية من اتجاهات سائدة إلى أخرى واعدة. وكانت نتيجة معرفتنا المحدودة في ذلك الزمان عدم تقديم جهود النقد النسائي، سواء في مراحل رائدته: ڤرچينيا وولف

وسيمون دي بوڤوار، وكيت ميليت، وبيتي فريدمان، وچيرمين جراير، أو مراحله التي كانت تدور حولنا في العالم الغربي: بوني زيمرمان، وأليس وكر، وشوشانا فيلمان، وجاياتري سبيڤاك، وماري إيجلتون ماجي وغيرهن. وقل مثل ذلك على نظريات الاستقبال التي ازدهرت في ألمانيا (مدرسة كونستاس) في المدى الذي لمعت فيه أسماء ولفجانج إيزر وهانز روبرت ياوس، فضلًا عن إنجازات ديڤيد بلايخ، ونورمان هولاند وعشرات غيرهم من الأسماء التي تركت من الإنجازات ما لا تزال آثاره ماثلة على امتداد الممارسات النقدية العالمية.

وأحسب أن أكثر المذاهب والتيارات التي أشرت إليها آنفًا، وغيرها، لم تكن تحتل موضع الصدارة في علاقات المثاقفة السائدة التي كنا خاضعين لها لأكثر من سبب، أهمها في تقديري هو فرحنا بالبنيوية - في قسميها اللغوي والتوليدي - وتصورنا أنها - مع السميوطيقا التي لم تكن تنفصل عنها ولا الهرمنيوطيقا التي كانت تكملها_- سبيلنا الوحيد إلى الخلاص من الاتجاهات القديمة التي مللنا منها، وسبيلنا في الوقت نفسه إلى المزيد من الانضباط العلمي الذي كنا نبحث عنه. وكان ذلك يعني - بعبارة أخرى - أن عقلية الاستقبال التي انطوينا عليها لم تكن مؤرقة بالبحث عن المذاهب والتيارات في تجاوباتها الآنية على الضفة الأخرى من البحر الأبيض، أو الضفة الأخرى من المحيط، فقد كنا نستقبل ما سبق لنا معرفته بمعنى من المعاني، وما كان يحقّق لنا نوعًا من الفائدة في علاقات المثاقفة التي دخلنا طرفًا فيها، خاضعين لشروطها التاريخية التي فرضت نفسها. ولذلك لم ننتبه إلى تحوّل بعض أعلام البنيوية عنها، منصرفًا إلى نظريات "الخطاب" كما فعل تودوروف على سبيل المثال، في كتبه المتأخرة|. ولم ننتبه إلى ثراء المجال المعرفي الذي انتسب إليه إدوارد سعيد، حيث تتابعت أعمال روبرت يونج صاحب "أساطير بيضاء" أو "هومي بابا" صاحب موقع الثقافة. فضلا عن المجالات الموازية التي ارتبطت بها جماعة "النصّ الثالث" من أصحاب رانجات جحا. فمن الواضح أن الأفق الثقافي لكل من عز الدين إسماعيل وجابر عصفور حدد لهم أفقًا للاستقبال مرتبطًا بالشروط التاريخية لزمن صدور مجلة "فصول" التي لم تجاوز هذا الأفق بأمانة الشاهد المشارك وموضوعية الناقد الذي لا ينسى الشرط التاريخي. ويبدو أن صلاح فضل، في ذروة حماسته لمنصبه الجديد في مدريد، نسي أن يزوّدنا بمتغيّرات المشهد النقدي، خصوصا أن عمليات ترجمة مابعد البنيوية إلى اللغة الإسبانية كانت قائمة على قدم وساق. ولم تكن تكنولوجيا الاتصالات الحديثة قد وصلت إلى ما أصبحت عليه اليوم.

لكن، من ناحية مقابلة، لم يكن المنجز الذي قدمته "فصول" هينًا أو قليلًا، حتى في إطار علاقات المثاقفة المشروطة التي أتحدث عنها، فهناك ما تم تقديمه بالفعل من المناهج والتيارات التي حسبناها بارزة، والتي كانت كذلك بالفعل في وقتها، الأمر الذي أسهم في تغيير المنظور النقدي السائد، ومن ثم تغيير المصطلح النقدي وتقنيات الممارسة التطبيقية وزوايا النظر وأدوات المعالجة في الوقت نفسه.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما يوازيه في الأهمية من تقديم طليعة نقدية جديدة، ممتدة، تشمل الكثير من الأقطار العربية، طليعة متقاربة في نزوعها المحدث، متجاوبة في بحثها عن منهجية مغايرة، واقتحامها غير الشائع من الآفاق الواعدة من الكتابة النقدية، وذلك في تزامن ممارساتها التي بدأت مع مطالع السبعينات، أو قبلها بقليل، في نوع من رد الفعل على ما تركته كارثة العام السابع والستين من تأثير جذري. ولا يمكن أن نفصل هذه الطليعة عن نوع جديد من الوعي الذي أنضجته هزيمة السابع والستين، أقصد إلى نوع الوعي الذي وجد بعض ما يعبر عنه فكريًا في ما كتبه عبدالله العروي عن "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، الذي صدرت ترجمته العربية سنة 1970، قبل ثلاثة أعوام من صدور كتابه "العرب والفكر التاريخي"، الذي صدر في السنة نفسها التي شهدت حرب أكتوبر. وقد كنا نعاني نوعًا من الأزمة التي صاغها العروي في "أزمة المثقفين العرب" الذي أذكر أنني قرأته قبل عامين فحسب من صدور فصول.

هذا الوعي الجديد شمل طليعة عربية، جمع بينها التمرّد على القديم المتكلّس والجديد الذي سرعان ما عجز عن الاستمرار. ومن خلال الأعداد المتتابعة لمجلة "فصول" التي تزايد توزيعها، عددًا بعد عدد، وصلت أصوات جيل كامل من أصوات المصريين النقّاد إلى دوائر أوسع من القراء، وتجاورت مع أصوات فريال غزول من العراق، وعبدالسلام المسدي وحمادي صمود والهادي الطرابلسي وغيرهم من تونس، ومحمد بنيس من المغرب، وكمال أبو ديب من سوريا، وموريس أبو ناضر من لبنان، ولحق بنـــا عبد الله الغذامي من السعودية، وفيصل درّاج من فلسطين.

لم تكن الطليعة التي تجسّدت في حركة السهم الصاعد لمجلة "فصول" طليعة تستهويها النظريات الغربية البراقة، وتقع بسهولة في مركزية الآخر، وإنما كانت في معظم أفرادها طليعة نقدية بكل معنى الكلمة، أعني طليعة تعي حضورها التاريخي، وتدرك أنها تنتسب لثقافة ذات خصوصية تبدأ منها لتعود إليها طارحة أسئلتها بالدرجة

الأولى. وأحسب أن هذا الوعي النوعي هو الذي جعلنا نبدأ بما كان ينقصنا، ونحاوره محاورة الذي يسعى إلى الإفادة وتوسيع دائرة التطبيق، ولا يتردّد في مناقشة المقولات النظرية. ولعل هذا الوعي بأهمية المساءلة هو المسؤول عن وجود دراسات تأخذ صيغة السؤال من مثل ما كتبته نبيلة إبراهيم بعنوان: "البنائية من أين وإلى أين؟". وأضيف إلى ذلك بحث فتوح أحمد "الشكلية ماذا يبقى منها؟". ولا أنسى مساءلة شكري عياد للبنيوية اللغوية في مساءلة البنيوية ضمن دراسته "موقف من البنيوية". أو ما طرحه جابر عصفور من أسئلة على البنيوية التوليدية في كتابته عنها. وكانت المساءلة النظرية تكملها التكييفات النقدية المرتبطة بواقع الممارسة الفعلية التي تجلّت في الدراسات النصّية لكل من صلاح فضل وسيزا قاسم وعبد السلام المسدي وحمادي صمود وكمال أبو ديب ومحمد برادة ومحمد بنيس وغيرهم.

ولا أغالي لو قلت إن النقض الجذري - إلى جانب التعرف النقدي - على البنيوية بجناحيها قد بدأ من الأعداد الأولى لمجلة فصول. وفي ذهني دراسات من صنف "موقف من البنيوية" لشكري عياد في العدد الثاني مباشرة، وهي دراسة كانت خطوة أكثر جذرية في المساءلة التي بدأها فؤاد زكريا عندما كتب عن الأساس الفلسفي للبنيوية سنة1980، وذلك في سياق المساءلة الذي مضت فيه قراءة "البنيوية التوليدية" في العدد نفسه الذي كتب فيه شكري عياد موقفه من البنيوية.

وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن مجلة "فصول" لم تكن تعرف المسلمات من أي نوع، وأنها بالقدر الذي كانت تحتفي بالجديد الذي عرفته، لم تحصر نفسها في اتجاه واحد من اتجاهاته، أو تنحاز انحيازًا مطلقًا، ضيِّق الأفق، إلى مذهب بعينه من المذاهب. وأن حرصها على اتخاذ موقف نقدي بالمعنى الفلسفي من كل مذهب أو اتجاه دفعها إلى تأكيد أنها تبرأ من مركّبين للنقص، ظلا يؤثران سلبيًا على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي كما أشار عز الدين إسماعيل: أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستخذاء أمام الثقافة الغربية. لقد كنا - من حيث نظرتنا إلى أنفسنا بوصفنا مجموعة طليعية - على وعي بأن شعور الاستخذاء أمام الثقافة الغربية هو الوجه الآخر من نظرة التقديس للتراث، كلاهما نوع من الاتّباع الذي يفضي إلى التبعية، ولا سبيل إلى مواجهتهما إلّا بالوعي النقدي الذي يستبدل بهما غيرهما من أفق مفتوح لا يقبل المسلمات، ولا يركن إلى المطلقات، ويؤمن بالتعدّدية إيمانه بالنسبية، وينفتح على

الدنيا كلها بما يبدأ وينتهي بتأكيد حضوره الخاص في التاريخ وبالتاريخ، وذلك في مدى مغاير من الوعي بالتنوّع الثقافي الخلّاق.

صحيح وجدت بعض التطبيقات الآلية والساذجة، ولكن هذه التطبيقات كانت تنشر على سبيل التجريب والتشجيع، ولم تكن تمثل نغمة سائدة. وفي الوقت نفسه، لم تخل صفحات المجلة من تقديم نظري لم يجاوز دائرة التلخيص الاتباعي. ولكن حدث ذلك على سبيل الاستثناء، وبواسطة أسماء مسؤولة عن كتابتها واجتهادها أمام القراء. وكانت أصوات الطليعة تختلط بغيرها من الأصوات المضادة أحيانًا، كما كانت الكتابات ذات المنحى التقليدي تغلب على الكتابات المحدثة في غير عدد، ولكن تلك كانت ضريبة التعدّدية وشرطها الذي لم يكن منه مفر في مناخ غير مؤاتٍ تمامًا، وفي ظل ثقافة مهيمنة تنظر شذرًا إلى التجريب وتستريب بالمغايرة.

وكان من نتيجة جهد الطليعة المحدثة التي تجمعت في "فصول" وحولها الإسهام في إحداث تغيير نقدي جذري. سواء في المنطلقات وطرائق الكتابة أو أساليب المقاربة النصّية وآليات الصياغة الصورية لمقولات النقد. ولذلك يمكن القول إن المجلة لعبت دورًا حيويًا بالغ الأهمية في حياتنا النقدية، فقد استطاعت أن تصنع الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدي العربي المحدث، وقدمت المناهج النقدية الحديثة التي نبّهت الأذهان إلى ضرورة التعرف على مابعدها وتواصلت مع تحوّلات الفكر النقدي المعاصر عالميًا، فأرست قواعد جديدة للمصطلح النقدي، وغرست بذورًا طيبة لمصطلح نقدي جديد، سرعان ما أينعت، وجنى النقد العربي ثمارها، في صورة لم يعرفها النقد التقليدي من قبل، وقامت - قبل ذلك وبعده- بأهم وظيفة من وظائف النقد الأدبي بمعناه الواسع، وهي كما يقول الناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد: إشاعة تيار جديد من الأفكار الحقيقية الصادقة. وأخيرًا، تأسيس البدايات الواعدة لنقد النقد أو النقد الشارح الذي أخذ يفرض نفسه، ويؤكد أهمية حضوره بعد ذلك.

وأحسب أنه من أهم الأشياء التي يمكن أن تحسب للأعداد المتتابعة من فصول في سنواتها الأولى، تلك التي كانت سنوات للتأصيل، من هذا المنظور، إسهامها في عملية التنظير النقدي واهتمامها بالتقديم النقدي للنظريات النقدية، الأمر الذي يمكن أن ننظر إليه بوصفه البداية الحقيقية بما يمكن أن نسميه "وعي النظرية" في النقد العربي المعاصر. ولم يكن الاهتمام بالتنظير نوعًا من الرفاهية في حالتنا، وإنما كان نتيجة الشعور بأن

قاطرة الممارسة النقدية قد أصابها نوع من الوهن؛ وأصاب الصدأ تروسها، فكان لا بدّ أن تخضع لفحص شامل، وأن تفكّك عناصرها ومكوّناتها حتى تتجلّى علاقاتها، وتوضع موضع المساءلة في كل مستوياتها، وذلك على نحو يعيد تركيب القاطرة بما يجعلها أقوى في مسار الحركة، وأكثر قدرة وكفاءة في مدى التوصيل. ولذلك لم نكن نهتم كثيرا باتهامنا بأننا نحرص على التنظير أكثر من التطبيق، فلم تكن التهمة صحيحة تمامًا بالقياس إلى واقع الدراسات في تنوّعها، ولم يكن الاهتمام بالتنظير بالشيء الهين في نظرنا، خصوصًا بعد أن أدركنا أن الكثير من فوضى الممارسة يرجع إلى خلل التنظير، وأن التقلب المحموم للنقد الذي يبدو فاقدًا محوره لا علاج له إلّا بالتأصيل النظري الذي هو وعي الفعل والضوء الهادي للمارسة.

وأحسب أننا كنا بذلك، واعين أو غير واعين، نستهل عهدًا جديدًا من أهمية تأكيد الوعي الذاتي لممارسة النقد في العالم العربي، انطلاقًا من توتر عقلنا المحدث، وإدراكًا لمشكلاته النوعية وبحثًا عن إجابات جديدة لأسئلتنا المؤرقة. ولذلك كان لا بدّ من تأكيد حضور النقد النظري، وتأكيد دور عملية التنظير من حيث هي وسيلة الفكر النقدي الذي لا تكتمل له قدرة الإبداع إلّا حين يعي نفسه من حيث هو فكر، وينقسم على نفسه الانقسام الإيجابي بما يجعل منه فاعلًا للمساءلة وموضوعًا لها.

هكذا، مضت فصول في تحقيق حلمها، وأسهمت في تأصيل الخطاب النقدي الجديد والتعريف باتجاهاته وإشاعة مصطلحاته وأتاحت لطائفة من الأصوات الجديدة في النقد الأدبي أن تتواصل بفكرها الجديد مع قراء الوطن العربي من المحيط إلى الخليج. وكانت ملتقًى نقديًا قوميًا، تضافرت فيه جهود نقّاد مصر وأقرانهم في كل أقطار الوطن العربي، بل خارج حدود الوطن العربي من دون تفرقة أو تمييز. وكان سعي المجلة في أن تكون ملتقى قوميا للفكر الأدبي، في حواره الخلّاق، يوازي سعيها في أن تكون ملتقًى إنسانيًا لكل اتجاهات النقد الأدبي في العالم كله. وبقدر حرصها على فتح الأبواب المغلقة، بين مختلف التيارات النقدية، كانت ساحة مفتوحة لأنواع متعدّدة من التجريب النقدي الذي خلّف صدمات حداثية متعدّدة الأثر في قرائها، واستجابات متعارضة في أذهان المتابعين لها.

ويبدو لي الأمر الآن، حين أحاول استرجاعه، بعد أكثر من ثلاثين عامًا، أننا كنا نؤكد ولو بطريق غير مباشر أن العقل لا يتحوّل إلى حضور فاعل في التاريخ إلّا بفعل المساءلة

التي يراجع فيها موقفه من التاريخ بالتاريخ، وأن النقد الأدبي لا يفارق وخم التقليد إلّا بفعل التنظير الذي يسائل به كل إنجاز، مستبدلًا بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة، فاتحًا الأبواب التي ظلّت مغلقة على احتمالات الممكن الذي لا حد لوعوده. وأعتقد أن هذه الروح هي ما يجب أن تبدأ منه "فصول" الجديدة لكي تبدأ من حيث انتهى المؤسسون، فتضيف إلى الإنجازات الجديدة، في سياقها التاريخي، إنجازات أجد، تتناسب ومدى ما حدث من تغيّر جذري في مشهد النقد العالمي، وهذا هو التحدّي الذي يجعل "فصول" تنهض من رماد شيخوختها، فتيّة كالعنقاء، أو تبقى مجرد رماد.

عن هوية الحداثة

لا بد من التمييز بين الحداثة من حيث هي مذهب Modernism، والحداثة من حيث هي منزع Modernity. الأول مذهب تاريخي يشير إلى حركة فلسفية استمرت في موازاة متغيّرات ثقافية، ازدهرت على نطاق واسع، وفي مدى من التحوّلات الجذرية في المجتمع الغربي منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين، مقترنة بتقدم المجتمعات الصناعية والنمو المتسارع للمدن، متبوعًا بالفظائع التي أنتجتها الحرب العالمية الأولى. وقد رفض مذهب الحداثة يقين فكر الاستنارة، خصوصًا ما ينطوي منه على تفاؤل النزعات الإنسانية والعقلانية غير النقدية. ويتضمّن مذهب الحداثة إبداعات هؤلاء الذين أسهموا إسهامًا جذريًا في تغيير الفن والعمارة والأدب والفكر والتنظيمات الاجتماعية، ومعها أنشطة الحياة اليومية، في مناخ اقتصادي واجتماعي جديد، بزغ مع التغيّرات الجذرية لصعود العالم الصناعي.

أما منزع الحداثة Modernity فرغم تولّده من بعض العناصر التكوينية لمذهب الحداثة، فإنه يستقل عنها ويفارق حقبتها التاريخية، ويتحوّل إلى حال معرفي لا ينحصر في حقبة زمنية بعينها، فيغدو وضعًا إدراكياً، أو حالًا معرفيًا، ينطوي على طريقة بعينها في رؤية المعطيات وإعادة تشكيلها، لا يحصرها مكان ولا حدود سياسية بعينها، ولكن بما لا يمنع التأثر بشروط الزمان والمكان. ويعني ذلك تأصيل فهم الحداثة في كل ثقافة تحتاج إلى هذا الحال المعرفي الجذري، إذا انتابها الوخم أو الجمود، وشلّت التقاليد حركة وعيها الجمعي، وحراكها الاجتماعي، وتقدمها العلمي، وذلك لا يجعل لحداثة المنزع فهمًا واحدًا مطلقًا، وإنما مفاهيم متعدّدة، يتم تشكيل كل منها في التاريخ وبالتاريخ. ويعني ذلك إمكان تأصيل فهم مستقل لحداثة عربية، كنت أفهمها، ولا أزال، بوصفها أفقًا مفتوحًا يساعد في نقل المجتمع - بواسطة طليعته - من فكر مسيطر، جامد،

منغلق على نفسه، اتّباعي في وسمه، تقليدي في صفته، إلى فكر متحرر، ينفتح على كل جديد حوله، فكر ابتداعي في وسمه، ابتكاري في صفته، مستقبلي في توجّهه، خلاّق في استجابته إلى كل متحوّل في كوكب أرضي، يتجدّد فيه كل شيء. ولذلك قمت بتعريف ما أقصد إليه بحداثة المنزع سنة 2001 بقولي (راجع: رؤى العالم، بيروت، 2007م):

"ابتداء، تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرّد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بعالمها من حيث هي حضور مستقل في الوجود.

على المستوي الأول، تبدأ الحداثة من انقسام الوعي المتمرّد على نفسه، كي يصبح ذاتً فاعلة وموضوعًا منفعلًا، ذاتًا فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذي هو هي من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية موازية. وعلى المستوي الثاني: فإن الوعي المنقسم على نفسه ينشقّ على واقعه، فيتمرّد على أدوات إنتاج المعرفة السائدة في هذا الواقع وعلاقاتها، ويبحث عن أدوات جديدة، يؤسس بها معرفة مغايرة، تحرره في علاقته بنفسه على المستوى الأول، وعلاقته بواقعه على المستوى الثاني. ولا يتم هذا التمرّد إلّا بنوع من الوعي الضدي، ينبع من الإحساس بأن ما أنجز لم يعد يكفي، وأن ما هو واقع يمثل عائقًا أمام تشوّق الأنا وأحلامها، وأن القيود صارت كثيرة، وأن الهوية تتمزّق بين نقيضين أو نقائض متكثّرة، وأن الأفق يخايل بالوعد.

هذا الوعي الضدي علامة من العلامات التي تؤسس الشروط اللازمة للحداثة، ذلك لأنه وعي مناقض لكل صفات الإطلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجابات الجاهزة، القوالب المتكررة، الذات العارفة بكل شيء. وهو الوعي الذي يستبدل بالمطلق النسبي، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم. وهو يؤسس نفسه بوصفه وعيًا إشكاليًا يرى في الشك علامة العافية، وفي السؤال شرط الوجود، وفي النفي دلالة الحرية. ولأن إبداع الحداثة نتاج حركة هذا الوعي، فإن الإبداع يتحرّك، دائمًا، في أفق يجدد تصوراتنا عن الواقع وعلاقتنا به، على نحو ينسرب بالتساؤل والشك والاحتجاج في كل تصور وكل علاقة. هذا الأفق المعرفي يجعل من الحداثة رؤية ورؤيا، كما يجعل من هذه أو تلك منظومة مختلفة المجالات متعدّدة الوظائف، لكنها رغم اختلاف مجالاتها وتعدّد وظائفها تظل منطوية على وحدتها الخاصة بوصفها منظومة، ومن ثم على وظائف متجاوبة، فهي قرينة البحث الذي لا يتوقّف لتعرف أسرار الكون، والمضي

في اكتشافه والسيطرة عليه، من المنظور الفكري العلمي، ومن ثم قرينة الارتقاء الدائم بموضع الإنسان في الكون، وفي المجتمع، من المنظور السياسي الاجتماعي، وبالمعنى الذي يبرر الصياغة المتجدّدة للمبادئ والأنظمة التي تنتقل بعلاقات المجتمع من وهاد الضرورة إلى آفاق الحرية، ومن الاستغلال إلى العدالة، ومن التبعية إلى الاستقلال، ومن سطوة الخرافة أو الأسرة أو القبيلة أو المشيخة أو الحاكم المطلق إلى الدولة الحديثة بمعناها الذي يقرن العلم بالعدل، والمساواة بالحرية، ويقرن الحرية بحق العقل الإنساني في التمرّد الدائم على أدوات إنتاج المعرفة السائدة في عصره، وعلاقات إنتاجها على السواء".

هذا الفهم للحداثة هو ما استقرّ عليه اجتهادي منذ أكثر من عشر سنوات. ولا أظن أن متغيّرات الممارسة والقراءة قد جعلتني أراجع التأصيل الذي قمت به، إلا في بعض التفاصيل الإكمالية، بل إنني وجدت في كتابات الفيلسوف الألماني المعاصر يورجن هابرماس، ما يدعم التأسيس الذي قمت به في كتابه "الخطاب الفلسفي للحداثة" (الترجمة الإنكليزية، 1987) حيث يبدأ هابرماس الكتاب بالجملة التي أصبحت مشهورة: "الحداثة - مشروع لم ينته - كان عنوان الحديث الذي ألقيته في سبتمبر 1980، مع قبولي جائزة أدورنو "هابرماس". ومضى كتابه في اثني عشر فصلًا أو محاضرة تتولى تفصيل إجمال ما ذهب إليه وتوضيحه. وقد أقنعني ما انتهى إليه، وجعلني أدرك أنني غير بعيد عن المجرى العام لفلسفته بما انتهت إليه محاولاتي لتأسيس الحداثة من زاوية مغايرة جدًا، وبالغة البساطة، وربما السذاجة بالقياس إلى عقلانية هابرماس العظيمة التي تنطوي على فهمه الخاص للعقلانية التواصلية أو الاتصالية التي يتجاوز بها الفهم التداولي للغة، وذلك في المدى الذي يجعل الحداثة كالتنوير مشروعًا غير مكتمل، أعني أفقًا مفتوحًا قابلًا لتشكلات لا تنقطع جدتها في التحوّلات المتعاقبة للمتغيّرات الجذرية لعلاقات المعرفة وأدوات إنتاجها. ولذلك أتمسّك بفهمي للحداثة، من حيث هي حداثة منزع، وألحّ على هذا الفهم معارضًا بعض كارهي الحداثة العربية في الأدب، من الذين لا يزالون يعيبون عليها أنها نقل للحداثة الغربية، وأنها نبت غير طبيعي في الحياة الأدبية والثقافية العربية. وهذا اتهام باطل كل البطلان. صحيح أفادت الحداثة العربية من نظيرتها الغربية في كل أقطارها، لكنها كانت في تجلّياتها العربية الأصيلة إعادة إنتاج عربية، تحت تأثير هموم وأسئلة النخب والشخصيات العربية التي تولّت إعادة إنتاج الحداثة الغربية بما جعل من العملية نفسها - أي إعادة الإنتاج - عملية وظيفية، هي استجابة لهموم في الواقع العربي بالدرجة

الأولى. ولذلك اصطبغت الحداثة العربية، بعد عملية إنتاجها، بصبغة الدوافع التي أدت إلى إعادة إنتاجها على هذا النحو دون ذاك، وتحوّلها إلى تجلّيات عربية هي نوع من الاستجابة لأسئلة حيوية، فرضها، ولا يزال يفرضها، تحوّل الوعي وثوراته العربية التي صنعت "الربيع العربي" على امتداد أقطاره. صحيح أن ثورات الربيع العربي فتحت الباب لتيارات فكرية معادية جذريًا للحداثة، لكن هذه ضريبة الديموقراطية في النهاية. وهي ضريبة تعيدنا إلى جذر العداء للحداثة، وتفرض ضرورة إعادة تحرير السؤال الخاص بهويتها.

اللافت للانتباه أن عبد العزيز حمودة، رحمة الله عليه، في كتابه "المرايا المحدبة" - في الوقت الذي كان يتخذ فيه موقف النقل والاتباع السلبي، سواء في علاقته بأطروحات "آرت بيرمان" الأساسية، (الأمر الذي يؤدي إلى ما أدّى إليه)، أو في علاقته بالمراجع القليلة الموازية التي رتق بها فتوق هلهلة البناء الذي يقوم عليه كتابه، فإنه يتخذ موقفًا مضادًا لهذه الاتباعية السلبية عندما يتعرض لعلاقة النقد العربي بالنقد الغربي المتمثّل في البنيوية والتفكيك (ودع عنك الحداثة ومابعدها، فالمؤلف لا يقصد إليهما حقًّا، بل هو معني بالبنيوية والتفكيك من دون غيرهما). فيرفض الأخذ عن هذا النقد أو الإفادة منه، منقلبًا من الطرف الأقصى لسلب الاتباع في الأخذ والنقل، إلى الطرف الأقصى لسلب رفض الآخر، ومهاجمة الذين يفيدون منه. وفي تصوري أن كلا الطرفين وجه للآخر، من حيث دلالتهما على العقلية النقلية التي تلجأ إلى منهج الاتّباع، وتعوّل عليه في كل الأحوال، مفتقرة إلى وعي نقدي يضع كل شيء موضع المساءلة، مبتدئًا بنفسه ومنتهيًا بموضوعه الذي لا يأخذه مأخذ الإدراك السلبي قبولًا أو رفضًا. والعقلية النقلية عقلية حَدّية الاستجابة في كل أفعالها تأخذ عن غيرها من دون دليل أو نظر، ومن دون وضع لما هو مأخوذ عن الغير موضع النقد، وعندما ترفض غيرها فإنها ترفضه بالكيفية نفسها من دون دليل أو نظر، ومن دون انتباه إلى ما قد تقع فيه من تناقض الأخذ عن الرفض للغير نفسه، ذلك لأنها في كل الأحوال اتّباعية وليست ابتداعية، تقليدية وليست ابتكارية، محاكية وليست مجتهدة.

ويبدأ الوجه المناقض، في موقف أعداء الحداثة العربية اليوم، - وأمثالهم - عندما يلوذون بهوية غير محددة، ويستندون إلى تصور أصولي للثقافة القومية، فينبّهنا بعضهم إلى أنه ليس ضد الحداثة، بإطلاقها، وإنما ضد "حداثة الشكّ الشامل وغياب المركز

المرجعي واللعب الحُرّ للعلامة ولا نهائية الدلالة"، حيث "لا شيء ثابتًا، ولا شيء مقدسًا". ويؤكد لنا هؤلاء أننا "فعلًا بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود وتدمر التخلّف وتحقّق الاستنارة، ولكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن، وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية". والطريف في الأمر أن الذي يزعم ذلك لا يجاوز زعمه الأفكار العامة، أما عندما ننتقل من العام إلى الخاص، ونواجه نصوص الحداثة الأدبية، سرعان ما تنقلب المواقف ويظهر العداء وموقف الرفض القمعي سافرًا.

ونعود إلى "حداثتنا نحن" أو الحداثة الحقيقية التي "تهز الجمود وتدمّر التخلّف وتحقّق الاستنارة" ولا تكون نسخة شائهة لغيرها. أليس الطريق إلى هذه الحداثة هو الشك الذي هو علامة العافية، والسؤال الذي يتولّد عنه اليقين النسبي، والبدء من حيث انتهى الآخرون بما يضع عملهم موضع المساءلة، ويضيف إليهم إضافات كيفية لا كمية! أليس الأخذ النقلي الاتباعي - كما فعل بعض أعضاء نادي المعادين للحداثة- هو نقيض السبيل إلى هذه الحداثة؟ أليس الانغلاق على النفس ورفض الحوار مع كل جديد في عالمنا الذي تحوّل إلى قرية كونية صغيرة هو أعدى أعداء هذه الحداثة؟ أليس الحديث الخطابي عن "نا" الجماعة التي تتخذ حجّة لرفض الآخر الذي أصبح آخرين، وعدم قبول ما يأتي عن الغير بوهم أنه نتاج ظروف مغايرة، أليس ذلك هو المبرّر المتكرّر للتخلّف إلى اليوم؟ وما الفارق بين دعوة بهذا المعنى ودعوة الأصوليين من المتطرفين الإسلاميين الذين يكرّرون المحاجّة نفسها؟ هل يقترب كاره الحداثة الأدبية منهم أم يتحد بهم؟ إن السؤال له مبرره، خصوصًا حين يلجأ البعض إلى استخدام الدين سلّاحا للإرهاب الفكري، وأضف إلى ذلك كله السؤال: ألا تبدأ أسئلة الهوية من نقد الآخر الأجنبي أو العربي؟ لماذا تكون متّبعًا للناقد العربي القديم أو الأجنبي المعاصر؟ أليس الأجدى أن تضعهما معًا موضع المساءلة؟ إن الحداثة هي أن تبدأ من حيث انتهى الآخر، لا على سبيل التقليد، وإنما على سبيل الإضافة والابتداع الذي يبدأ من سنن زمنك وشروط مكانك.

وإذا قصرنا كلامنا على النقد الأدبي، فليس صحيحًا أن النظريات المحدثة قد استوردت بنفس المفاهيم والمصطلحات التي تكتسب دلالتها من انتمائها إلى ثقافة مغايرة تمامًا، فأولًا: هذه المفاهيم والمصطلحات على درجة من التجريد تجعلها قادرة على مجاوزة الحدود الوطنية والقومية، وثانيًا: هذه المفاهيم والمصطلحات ليست من صياغة قطر واحد بعينه في العالم الغربي، وإنما هي من صياغة علماء تجمع بينهم

أقطار عدة، وتفصل ما بينهم حدود جغرافية وسياسية متباينة. فالبنيوية - على سبيل المثال - بدأت مفاهيمها تتشكّل في جنيف - سويسرا - على يدي دي سوسير في مطلع القرن العشرين، وأضاف إليها الشكليون الروس في موسكو وبطرسبرج (= لينينجراد) في روسيا القيصرية ثم الاتحاد السوڤياتي، ولكنهم توقّفوا بسبب الجمود الاعتقادي، وهيمنة النزعة الجدانوفية، فانتقلت الشعلة إلى مكان أقل تعصبا، وكان ذلك حيث أسهم علماء جامعة براج أو أعضاء حلقة براج اللغوية في تشيكوسلوفاكيا، في ذلك الزمان، قبل انقسامها. ثم انتقلت هذه المفاهيم، مع صعود النازية، والحرب العالمية الثانية إلى مكان آخر وإضافة أخرى في الولايات المتحدة، حيث أسهمت دائرة نيويورك بالعمل، وكان يوازيها جهد تلامذة دي سوسير في جامعة الإسكندرية في مصر، ثم اكتملت الإنجازات في فرنسا في الخمسينات. وخرجت البنيوية إلى الناس نتيجة جهود كثيرة، وعبر عقود عديدة، وجنسيات متنوّعة. وبسبب هذه الجهود، ومن زاوية واحدة منها فحسب، تحدّث ناقد أمريكي عن البنيوية بوصفها مغامرة أنجلوسكسونية، ومع ذلك فهي مغامرة إنسانية وعالمية في الوقت نفسه.

وثالثًا: لا يمكن لمفاهيم نظرية أو مصطلحاتها التأسيسة أن تُستورد كما تستورد الآلات من ثقافة إلى أخرى - حتى لو تحدّثت كلتاهما بلغة واحدة، على نحو ما حدث في الولايات المتحدة حين أعيد إنتاج النظرية البنيوية الفرنسية في ضوء ما هو موجود من قبل، فما بالنا بانتقال النظرية من لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى مقاربة أو مباعدة. إن عملية إعادة الإنتاج لا بدّ أن تكون أكبر وأكبر. ولنرجع إلى التجلّيات العربية للبنيوية، حيث نرى الفارق بين توصيف مفهوم التعارضات الثنائية الذي ألح عليه كلود ليڤي شتراوس واستخدمه استخدامًا واسعً كمال أبو ديب في قراءاته البنيوية الرائدة للشعر العربي القديم في كتابيه "جدلية الخفاء والتجلّي" و"المرايا المقنعة". ورابعًا: لا يعني قولنا التجلّيات العربية للبنيوية: الاتباع أو التقليد، فهاتان الصفتان لا تنطبقان إلّا على النماذج الرديئة التي ينبغي كشفها من دون تردّد، وإنما على النماذج التي أضافت إلى الممارسة البنيوية العامة، بل التي وصلت إضافتها إلى ما جاوز صفة "عمى النظرية" التي تحدث عنها بول دو مان، إلى صفة "البصيرة" الثاقبة التي تتّسع بحدود النظرية. وإنجاز كمال أبو ديب ويمنى العيد وعبد السلام المسدي وحمادي صمود وسيزا قاسم وفريال غزول وعبد الفتاح كيليطو وسعيد يقطين وأبناء جيله في مصر وتونس والمغرب وسوريا - من حيث دلالتهم على غيرهم - يمكن أن يكون خير برهان على ذلك.

أما عن أن أزمة الإنسان العربي تختلف عن أزمة الإنسان الغربي، فهذا صحيح إلى حد ما، ولكنه ليس صحيحًا صحة مطلقة، فالإنسان العربي يعيش أزمات الإنسان الغربي بمعنى من المعاني، هو المعنى الذي أحالت به ثورة الاتصالات العالم كله إلى قرية كونية صغيرة، وانتهت بنا الأقمار الصناعية والفضائيات إلى أن نرى كل ما يقع على الكوكب الأرضي في اللحظة نفسها، ابتداء من محاكمة الرئيس الأمريكي كلينتون، وانتهاء بالقصف الغاشم على العراق. وإلى هنا ينتهي التشابه مع العالم الغربي. ويبدأ الاختلاف الذي تحدّثت عنه من قبل، عندما توقّفت عند خصوصية "وضع الناقد الأدبي العربي" في عالمه المملوء أخطاء، خصوصًا في سياق ثورات الربيع العربي، وما ترتب على صعود تيارات الإسلام السياسي من إعادة طرح سؤال الهوية.

ولا أدلّ على ذلك من استجابتي النقدية إلى تحديات ما قبل 25 يناير 2011 بكتاب "الهوية الثقافية والنقد الأدبي" (القاهرة 2010) طارحًا السؤال المقلق نفسه الذي سرعان ما فرضه الإسلام السياسي على مثقفي مصر من المؤمنين بالدولة المدنية، والخائفين عليها من التديين الذي ظل متصاعدًا بقيادة الغالبية البرلمانية في مصر خلال عهد مبارك، ولم تكن سوى غالبية أقل سوءاً من الغالبية التي جاءت في حكم الإخوان الذين رفضه الشعب. وكانت الأغلبية الأخيرة تكره كلمات مثل الحداثة التي تراها كفرًا، وتكره ما يقترن بها من الدولة المدنية، وكل ما يأتي من الغرب الذي لا يسر القلب. ولذلك فنحن نعيش العالم شئنا أم أبينا، ونشارك في أحداثه أردنا أو لم نرد، ونتأثر بنتائج حركته المحلية والإقليمية والعالمية والكوكبية حتى لو قاومنا ما نتصوره عدوًا متعدّد الأبعاد والحضور على كل المستويات. والحقيقة المؤكّدة أننا جزء منفعل بالعالم، ونرجو ذات يوم أن نكون فاعلين فيه. ولن يحدث ذلك بواسطة الانغلاق، أو النكوص عن الإيجابي الذي وصلنا إليه. ولكن هذا كله لا ينفي أن لنا همومنا الخاصة، ومشاكلنا المتعينة، وأولوياتنا المختلفة، التي تفرض علينا التفكير في حلول خاصة بهذه المشكلات، وإنجاز ما يعيننا عليها. ولكننا لا نستطيع مواجهة هذه المشكلات بالانعزال عن العالم، لأن هذه المشكلات مرتبطة بما يحدث في العالم بأكثر من معنى. ولذلك فلا بد من مواجهتها في خصوصيتها في الوقت نفسه الذي نواجه العالم في عموميته، ومن ثم علينا البحث عن خرائط عقلية جديدة، خرائط خاصة وعامة، تعي حركة الكون حولها، وتعي خصوصية وعمومية هذه الحركة في آن. وتردّ الأولى على الثانية بما يضيف إليها، وترد الثانية على الأولى بما يعين على مواجهتها، من دون نسيان الأولويات الوطنية والقومية الخاصة.

والبداية في ذلك هي الانفتاح لا الانغلاق، الحوار وليس النجوى الذاتية، قبول الكل وليس البعض، عدم التمييز بين ميراث الأنا القومية وميراث الآخر. وأول الإبداع هو إعمال الوعي النقدي الحُرّ الذي يعي خصوصيته في المكان والزمان وانتسابه إلى عصره في حركته المتقدمة إلى الأمام رغم كل النكسات والمشكلات الكونية، وأهم من ذلك انتكاسات ثورات الربيع العربي التي ستظل عابرة مهما ثقلت وطأتها الانتقالية أو تكاثرت ضحاياها. ولا تناقض في هذه الحالة بين أن يقرأ الوعي النقدي حاضره المرتبك وغير المستقر إلى أبعد حد، وتراثه الخاص المتنوّع في تعارض عصوره وتصارع تياراته العابرة للقرون، فضلًا عن تراث الآخرين المغاير في الوقت نفسه، ما ظل القصد هو إتمام ما لم يقله السابقون، والبدء من حيث انتهوا، بعد أن نخضع ما انتهوا إليه وما قالوه على سنة زمانهم، إلى المساءلة التي تعيننا على المجاوزة والإضافة في آن. وبالمنظور نفسه، لا فارق بين من يقلد ابن تيمية من الأصوليين المعاصرين ومن يأخذ عن رولان بارت أو ديريدا أطروحاته من دون نظر أو مراجعة، من أمثال المرحوم عبد العزيز حمودة، في نهاية التسعينيات. وينطبق الأمر نفسه على من يذهب مذهبه من أبناء القرن الحادي والعشرين الذي لا نزال نكتوي بجحيم متغيّراته العاصفة، فالنقل هو النقل، وبداية الهوية تبدأ من نقد "الآخر" سواء كان هذا "الآخر" في تراثي القومي القديم - الحديث أو حاضر الآخر الغربي المرتبط بتراثه بمعنى أو آخر، والاتباع واحد في الحالتين.

أما عن وهم أن المنادين بالحداثة (= البنيوية ومابعدها) هم الذين يتمسّكون بالانقطاع المعرفي ويلحّون على القطيعة مع الماضي ويرفعون شعار المعاصرة، فهذا كلام مطلق على عواهنه. فالثابت أن أنصار الجديد العربي، دائمًا، ابتداء من طه حسين في القاهرة إلى أصغر ناقد أدبي، يبدأون دائمًا من إعادة قراءة الماضي، والتمييز بين عناصر العقم في هذا الماضي وعناصر الابتكار، بين ما هو قابل للاستمرار والنماء والتطوّر وما يعوق التطوير والتجدّد. ولولا ذلك ما قرأ طه حسين والعقاد والمازني ومحمد مـندور وعبد العزيز الأهواني وعبد القادر المهيري تراثنا الإبداعي والنقدي، وما أعاد إحسان عباس وشكري عياد ومحمود العالم وأدونيس والنويهي ومصطفى ناصف قراءة هذا التراث، وما بدأ كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي وحمادي صمود وفريال غزول وغيرهم من أبناء جيلي من حيث انتهى الجيل السابق عليهم، مستخدمين من جديد العدسات الفاحصة ما أعانهم على رؤية ما لم يره الجيل السابق في حيوية تعاقب الأجيال. وهذا ما تفعله الأجيال الحالية، وفي هذا تُكمل أصالتها بمعاصرتها.

وأتصور - في النهاية - أن الفارق بين مذهب الحداثة الغربية ومنزع الحداثة العربية كما أحاول فهمها وتأصيلها هو النسبية أولًا، والتاريخية ثانيًا، وكلا الأمرين يرتبطان بمعنى "المساءلة" الذي ينطوي عليه فهمي للحداثة، ففعل المساءلة الدائمة هو فعل يقي الذات المحدثة من جنوحها إلى إطلاق ذاتيتها بما ينفي وجود الآخر الذي تحوّل إلى آخرين، فلا تفارق الذات موضوعية إدراكها لنفسها وغيرها، خصوصا في عالم تجاوز بتنوّعه الخلّاق الثنائية التقليدية للأنا / الآخر، تلك الثنائية التي لم تخل من توتر أو قمع من الطرف الأقوى الذي كان يمثله الآخر المهيمن في مركزه الأوروبي - الأمريكي. ولقد انداح هذا المركز الواحد في التنوّع البشري الخلّاق، وتحوّل المركز الواحد إلى مراكز متعدّدة، لم يعد واحد منها ينطوي على القمع الذي كان في الخطاب الكولونيالي الذي تم نقضه على مستويات عديدة.

يضاف إلى ذلك أن استمرار فعل المساءلة يعني وضع حدود للعقل، بما يؤكد نسبيته وتاريخيته في آن، فلا ينقلب العقل على نفسه، أو يتحوّل إلى نقيضه، فيظل عقلًا مفتوحًا واعيًا بحدوده، ومن ثم نسبيته. وفي الوقت نفسه، واعيًا بإمكان تغيير منظوره بتغيّر شروط المعرفة، وإمكان تقدمها أو تخلّفها، في السياق الزمني المكاني الذي يتحرّك فيه العقل، واعيًا تناقضاته وصراعاته، ومن ثم لا يفارق العقل تاريخيته المرتبطة بسياق عمله، أو نسبيته المرتبطة بمدى معرفته داخل هذا السياق، فيغدو العقل مفتوح الأفق، يعمل بوصفه نقيضًا لليقين الدائم والقهر والظلم والطغيان، فلا يغدو "عقل" التنوير الأوروبي في القرن السابع عشر أو الثامن عشر، ولا "عقل" الحداثة الأوروبية في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وإنما "عقل" عربي محدث، يخوض معركة تحديث مجتمعه وتحرير عقله الجمعي في آن، والنتيجة التي أرتبها على ذلك أن هذا العقل المحدث الذي أتحدث عنه، هو عقل مفتوح لكل ما يوصف بأنه ينتسب إلى مابعد الحداثة الأوروبية- الأمريكية، أو حتى مابعد البعد، فلا شيء يرفضه هذا العقل أو يقبله إلّا بعد أن يضعه موضع المساءلة التي هي معرفية بقدر ما هي وطنية أو قومية، ما ظل هذا الناقد عربيًا يعي هموم حاضره وتحديات مستقبله.

خصوصية الحداثة العربية

أخلص مما سبق - عن هوية الحداثة العربية - أن الذين أنجزوا إنجازًا أدبيًا أو نقدياً متميّزًا في هذا الجانب الخلّاق أو ذاك، من الثقافة العربية، هم من ذوي الثقافتين بأكثر من معنى، أقصد أن كثيرًا منهم من خرّيجي أقسام اللغة العربية، في تعدّد الأجيال الذي يبدأ من طه حسين، ولا ينتهي عند أصغر ناقد أدبي من خرّيجي هذه الأقسام التي لا تزال تتكاثر في الأقطار العربية المختلفة. وما أريد تأكيده أن المتميّزين من هؤلاء، انطلقوا من ميراثهم الخاص، ولم ينغلقوا عليه، لكنهم مضوا في تقاليد الوعي المنفتح التي أسستها طلائع الأجيال السابقة عليهم، فبدأوا من حيث انتهى أساتذتهم، أو أضافوا من المنطلق نفسه الذي صاغه الشيخ أمين الخولي عندما قال: "أول التجديد قتل القديم فهمًا". وهذا هو سر التقاليد الخلّاقة التي تصل بين جيل طه حسين وجيل محمد البنكي رحمة الله عليه، فقد كان واعدًا في مجال إعادة إنتاج فكر التفكيك في الثقافة العربية المعاصرة.

والطريف أن هؤلاء عندما ترجموا لم يترجموا على سبيل الاتباع الأعمى، أو الدعوة إلى القبول الساذج، بل صدّروا ذلك بما يعين القارئ على وضع النصّ المترجم موضع المساءلة وأضافوا إلى الترجمة التقديم النقدي للمذاهب الجديدة التي تأثروا بها، وأهم من ذلك أن المخلصين من هؤلاء ترجموا عددًا من "المعاجم الموسوعية" في المجالات المتّصلة بعلوم اللغة التي تبدأ من البنيوية ولا تنتهي مع التداولية، أو غيرها من الاتجاهات التي تداخلت مع اتجاهات تحليل الخطاب الأدبي والثقافي.

واللافت للانتباه أن عددًا من الذين بدأوا بالبنيوية وهجروها إلى مابعدها، لم ينسوا الحديث عن نقض المركزية الأورو - أمريكية ضمن همومهم الوطنية والقومية. وكان من نتيجة ذلك أن استعانوا بالنقد الثقافي وخطاب مابعد الاستعمار. ولم يكن من قبيل المصادفة أن كمال أبو ديب الذي بدأ البشارة البنيوية هو الذي ترجم "الاستشراق"

و"الثقافة والإمبريالية" لإدوارد سعيد. ولم يكن من قبيل المصادفة كذلك أن فريال غزول التي كتبت أطروحتها عن "ألف ليلة وليلة" هي التي أشرفت على إعداد أعداد بأكملها من مجلة "ألف" عن خطاب مابعد الاستعمار والنقد الثقافي. وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على حيوية القابلية للتجدّد، والنظر إلى التجدّد نفسه بوصفه عملية مساءلة جذرية تهدف إلى الاستقبال الخلّاق الذي هو خاص بالمجموعة الثقافية هذه أو تلك، ومن ثم بالوطن والأمة، وذلك بهدف نقلها من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن التخلّف إلى التقدم.

ولكن أزمة هؤلاء الحقيقية أنهم أقلية، طليعة مضطهدة، مصادرة بالاتهام والتشكيك، وسط أغلبية تستعين بعناصر الاتباع والتقليد والنقل الشائعة في تراثنا، والتي كانت تجد لها عونًا ودعمًا في أجهزة الدولة الإيديولوجية للأنظمة التسلطية، قبل ثورات الربيع العربي، وبعدها للأسف، خصوصًا تلك الثورات التي يحاول أن يسيطر عليها وعي ديني، سلفي متشدّد ومتزايد، في زمن انتقالي مرتبك، يتولى دعم سلطة المجموعات الضاغطة المعادية للمجتمع المدني والدولة المدنية في آن. ما الذي يقودنا إليه ذلك كله؟

إن الكلام المرسل "عن غربة الحداثيين العرب الذين نقلوا نتاج مدرسة فكرية ذات صبغة فلسفية واضحة، وترتبط بأزمة "إنسان غربي أوصلته تركيبته الثقافية الخاصة... إلى أزمة مغايرة". وافتراض أننا لا نستطيع أن نسحب أزمة الإنسان الغربي على الإنسان العربي كلام ظاهره غير باطنه، وافتراض قائم على قياس مختل. وقد سبق أن رددت على الأطروحات الأساسية التي ينطوي عليها هذا الكلام وذلك الفرض، فالمؤكّد أن معرفة ما هو موجود في العالم المتقدّم من أفكار وتيارات واختراعات أمر حيوي، لازم لأي تطلع إلى المستقبل. المهم أن نعرف ما يدفع بنا إلى الأمام، ونضع ما نأخذ موضع المساءلة. ويزيدنا وعيًا بذلك معرفة تجارب نصف العالم الآسيوي الجديد التي أثبتت أنه لا يوجد نموذج واحد وحيد للتنمية الإنسانية، وأن ثقافة العالم كله تتجه إلى التنوّع الثقافي الخلّاق الذي هو أفق مفتوح من التفاعل بين أطراف متكافئة في فاعليتها على امتداد الكرة الأرضية. ولا يمكن أن نفعل ذلك إلّا إذا كنا نفهم تعقّد اللحظة الزمنية للثقافة العربية، من حيث هي لحظة تجمع بين الأزمنة كلها، وتجاور ما بين الماضي والحاضر، ثقافة الأنا وثقافة الآخر، من دون فواصل، وعلى نحو يتبادل التأثر والتأثير، الأمر الذي يجعلنا في أَمَسّ الحاجة إلى متابعة الغرب المتقدم، بل العالم كله في أحدث منجزاته الفكرية والإبداعية والعلمية، ومناقشة موضوعات تخلّفنا التي

نحاول تجاوزها في الوقت نفسه. وتلك هي خصوصية الثقافة العربية التي قد لا تشاركها فيها ثقافات العالم المتقدّم التي مرّت بانقطاعات معرفية جذرية. ولأن ثقافتنا لم تعرف هذه الانقطاعات وتجمع بين كثير من العصور في لحظة زمنية واحدة، وتستقبل أحدث منجزات التقدم في الكون بأسره في الوقت الذي تعاني من أفظع مشكلات التخلّف في العالم، فإن هذه الخصوصية تدفعها إلى أن تجوب بناظريها ما بين الثريا والثرى، وتعي واقع التقدّم العالمي الذي تتصل به، وحاضر التخلّف الذي تعيشه في آن. ويوازي ذلك ما فعلته مثيلاتها من دول العالم الثالث التي انتقلت من هوّة التخلّف إلى أفق التقدم، ولذلك فمن الضروري أن نفيد من حداثة الفكر المتجدّدة في كل مكان، وأن نستعين بذلك على مواجهة أشكال التخلّف التي نعانيها حاليًا.

والواقع أن المغالطة الفكرية الحقيقية هي أن نقيس بمقياسين ونكيل بمكيالين. ومن ذلك ما قاله البعض: "ربما يكون التفكيك أكثر تجلّيات الحداثة ومابعدها تأكيدًا لمقولتنا المبدئية... بصعوبة الفصل أو استحالته، بين المذهب أو المشروع النقدي الحداثي والمزاج الثقافي الذي أفرزه، وأن ذلك المشروع حينما ينتزع من خلفيته الثقافية ويغرس في تربة ثقافية مختلفة غريبة عليه يثير الكثير من البلبلة والفوضى، هذا إذا قدر له أن يعيش في المقام الأول".

ولكن ماذا عن النقد الجديد والواقعية الاشتراكية؟ ألم تكن هذه نظريات نقدية استوردناها نحن في العالم العربي وعشنا على أفكارها بضعة عقود من دون أن يثار هذا الاعتراض؟ فلم يعترض أحد في العالم العربي على استيراد أفكار الواقعية الاشتراكية والنقد الجديد. لكن هل كان يرجع ذلك إلى أسباب كثيرة أبرزها أن تلك المذاهب كانت نتاج مزاج ثقافي إنساني عام، ولم تكن نتاج فكر فلسفي صرف قد نتفق أو نختلف معه. وما يقال عن النقد الجديد يقال أيضًا عن الرومانسية والكلاسيكية؟ الواقع أن كل المذاهب النقدية ترجع إلى فكر فلسفي صرف، فالنقد الجديد يرجع إلى الفكر الليبرالي، خصوصًا في فلسفته العملية القائمة على البرجماتية، والواقعية الاشتراكية ترجع إلى تأويل فكري ضيق الأفق للفلسفة الماركسية، فلا مذهب في النقد الأدبي يقوم في الهواء.

إن مسألة التذرّع بأن انتقال مشروع ثقافي من بيئته إلى بيئة أخرى غريبة عليه "يثير البلبلة، والفوضى"، هي نفسها الحجة التي قاوم بها المتعصّبون والمنغلقون والأصوليون كل جديد على مدى التحوّلات التاريخية. وكانت الحجة، دائمًا، حماية الناس من البلبلة الفكرية والفوضى. ولا تختلف في هذا المنظور التبريري النزعة الجدانوفية في أسوأ

الفترات القمعية للاتحاد السوفياتي عن النزعة المكارثية التي تسببت في الكثير من الكوارث في الولايات المتحدة. كلتا النزعتين قمعت التفكير الحُرّ باسم الحفاظ على الثقافة الوطنية من البلبلة والفوضى، والتأثر بالوافد الأجنبي الضار الذي يهدّد سلامة الوضع القائم، فكانت النتيجة كارثية، سواء في الثقافة الروسية أو الثقافة الأمريكية.

والتحذير المعادي للجديد، كتحريمه أو قمعه، لا يمكن أن يمنع التأثّر به، خصوصًا إذا كان هذا الجديد يحقّق وظيفة، ويستجيب إلى حاجة، ويشبع شوقًا إلى تغيير محدّد في مجال بعينه. ولولا ذلك ما أمكن لأي جديد وافد أن ينفد إلى بيئة غريبة، ولا يمكن له أن يعيش فيها إلا إذا كان مستجيبًا لحاجتها. وقِصَر حياة هذا الجديد أو طولها متوقف على قدرته على الاستمرار في تأدية وظائف حيوية في الثقافة المستقبلة له. ولهذا أقبلت الثقافة العربية على "النقد الجديد" في بعض قطاعاتها، مقابل القطاعات الأخرى التي مالت إلى نظريات "الانعكاس" الماركسية أو بعض صور الواقعية الاشتراكية. والأمر نفسه يفسّر ازدهار "الوجودية" طوال الخمسينات والنصّف الأول من الستينات في العالم العربي بوصفها حلًّا فكريًا يطرح بديلًا للأضداد المتعادية في العالم وقتذاك: ليبرالية الرأسمالية والمسؤولية الاجتماعية للماركسية. وكان الأقبال على الوجودية حلًّا لمشكل الاستقطاب الحادّ بين الأخوة الأعداء، واستجابة موفقة إلى من يريد التوسط.

ولهذا نجحت مجلة "الآداب" التي أصدرها سهيل إدريس سنة 1953 إلى أبعد حد، وحملت الدعوى الوجودية إلى دوائر متّسعة لم تجد في الوجودية ما يتعارض مع النزوع القومي للمشروع السياسي العربي في صعوده الذي أخذ يسعى إلى الحياد الإيجابي وعدم الانحياز. وبالقياس نفسه، وجدت البنيوية لها أصداء قوية في العالم العربي على امتداد أقطاره، وظلت مستمرة في تأثيرها لثلاثة عقود، تقريبًا بعد هزيمة 1967،. في حين لم يفلح التفكيك في أن يترك الأثر نفسه الذي تركته البنيوية. والسبب هو أن البنيوية حقّقت وظيفة واستجابت إلى حاجة، والتفكيك لم يحقق هذه الوظيفة. وقل الأمر نفسه على خطاب النقد الثقافي وخطاب مابعد الاستعمار، فكلا الخطابين يجد في الثقافة العربية، في العقود الأخيرة، استجابة واسعة لأن كلا الخطابين يسهم في الخروج من الدائرة المغلقة للبنية، ويعيد للذات المزاحة عن المركز دورها الفاعل، وينقض المركزية الأوربية بما يفتح السبيل للحضور الفاعل للهوامش والأطراف، وينقض التراتب المعتاد بين القامع والمقموع، والتابع والمتبوع، والشمال والجنوب، ويقيم نوعًا جديدًا من

الحوار متكافئ الأطراف، في مناخ واعد يحترم الهويات الثقافية، ويعترف بالتعدّدية والتنوّع الثقافي الخلّاق. أما كون أن النقد الجديد والواقعية الاشتراكية استوردهما العالم العربي وعاش على أفكارهما بضعة عقود من دون اعتراض فأمر غير صحيح، لأن الاعتراض كان، وسيظل، موجودًا من العناصر التقليدية دائمًا.

وليس الأمر هنا أمر "أنا" مقابل "آخر" أو "شرق" لا يلتقي و"غرب"، فقد انداحت هذه الثنائيات الضدية العدائية، خصوصًا بعد تحوّل العالم إلى قرية كونية صغيرة، وبعد أن تعوّدنا على ما يقال لنا إن العالم تعولم بحق، وإنه انتقل من الثنائية الضدية المتعادية التي سادت حقبة الحرب الباردة إلى تعدّدية من نوع جديد مع صعود دول نصف العالم الآسيوي الجديد إلى مصاف الدول الكبرى، فتحوّل "الآخر" الذي كان يمثل المركزية الأوربية إلى آخرين، أو إلى "قرين" لا ينطوي على نفس الصفات العدائية للمستغل التقليدي والمستعمر القديم، وأصبح عدد من هؤلاء الآخرين أصدقاء يقدّمون العون، ويدخلون طرفًا في ما يسمى "الاعتماد المتبادل". وتحوّلت الثنائية القطبية المتعادية تعدّدية قطبية، موازية لدعوات التنوّع الثقافي الخلّاق التي يجسدها دور اليونسكو الجديد، في عالم مابعد الحادي عشر من سبتمبر الذي أدّى إلى ضرورة "عبور الانقسام" من ناحية، والوصل الجديد بين مفاهيم التنوّع البشري الخلّاق والاعتماد المتبادل بين الدول في مواجهة الإرهاب الذي تعولم، وثقافة التخلّف التي لا تزال داعمة للإرهاب الديني الذي لم تتخلّص منه البشرية بعد، والذي يتجادل مع أنواع جديدة من الاستغلال الاقتصادي الذي يكشف عنه ويواجهه خطاب مابعد الاستعمار أو خطاب نقض إيديولوجيات الاستعمار الذي ارتدى أكثر أقنعته غواية ومراوغة، بما يتناسب وعصر المعلومات التي أصبح لها اقتصاداتها الجديدة بوصفها منتجًا وصناعة.

ولكن يبقى مع ذلك العداء للتقدم، قرين الخوف من التغيير، وذلك في متلازمة متكررة في المجتمعات المتخلّفة ثقافيًا. ولذلك يمكن أن تتقبّل أحدث منتجات التقدم التقني في العالم، سواء كان من الغرب السابق في التقدم أو من النمور الآسيوية التي أخذت تنافسه، وتتفوق عليه في غير مجال من مجالات التكنولوجيا المتطوّرة، ولكن لا تقبل أن تكون للمرأة العربية المكانة والحرية التي وصلت إليها في أقطار التقدم الغربي والشرقي. بل يصل الأمر إلى عدم السماح لها بقيادة السيارة. وعلى مستوى الأفكار، يظل كل جيل قديم، أو كل نخبة جَمُدَت وجَمَّدت تدوير النخب معادية للسماح بأجيال جديدة للظهور

والتأثير. وهي زاوية لا تزال باقية من ثقافة تخلّف عربية أقوى من أن يزيحها التقدم. ولذلك يذكر أبناء جيلي هجوم جيل طه حسين على جيل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس. ومقالات طه حسين المعادية للمذهب الواقعي - ومنها مقاله الشهير "واقعيون". وهو مثل مقالاته في الهجوم على ممارسات العالم وعبد العظيم أنيس التي صدرت عن أفكار الواقعية الاشتراكية. ومقاله الأشهر "يوناني فلا يفهم"، علامة دالّة على اختلاف الأجيال. ودليل على أن طه حسين نفسه لم يستقبل دعوة التجديد عند الجيل اللاحق عليه بالتشجيع الكامل أو المؤازرة المطلقة. وذلك أمر يرجع إلى طبيعة ثقافتنا التي تشدّها عوامل عديدة إلى عناصر القديم، والتي تفتر فيها وقدة جذرية التجديد مع السن. ولذلك تقاوم النخب القائمة صعود نخب جديدة في كل مجال.

أما أن الواقعية الاشتراكية والنقد الجديد شأنهما شأن الرومانسية والكلاسيكية "نتاج مزاج ثقافي إنساني عام"، و"لم تكن نتاج فكر فلسفي صرف قد نتفق أو نختلف معه"، فهذا كلام مطلق على عواهنه، كما قلت منذ قليل. فالصفة الإنسانية نفسها تنطبق على البنيوية والتفكيك والوجودية ونظريات الخطاب المعاصرة وخطاب مابعد الاستعمار والنقد الثقافي. كل واحد أو واحدة من الجميع نتاج مزاج ثقافي إنساني عام، وفي الوقت نفسه نتاج فكر فلسفي قد نتفق أو نختلف معه، وكل واحد أو واحدة تطوّر منطقي لتراث الإنسانية في النقد منذ أفلاطون وأرسطو إلى القرن الحادي والعشرين. وإذا كان بعض من تربّوا على النقد الجديد، مثل رشاد رشدي وتلامذته لا يزالون يرون في "النقد الجديد" استمرارًا وإغناء لتيار النقد العالمي، فهذا حقهم في اختيار منهجهم النقدي، وحق الاختلاف يفرض على غيرهم أن يختار ما يتناسب ومواقفهم في علاقتها بمتغيّرات زمنهم ومكانهم. وهذا ما فعله آرت بيرمان الذي نقل عنه عبد العزيز حمودة، رحمه الله، ما كان يراه من أن التفكيك استمرار لحركة بعينها بدأها النقد الجديد، وذلك بالقدر الذي ذهب به قبله هارتمان إلى أن البنيوية ليست سوى الذروة الأخيرة للمغامرة الأنجلوسكسونية. وإذًا، فلماذا نكيل بمكيالين، ونضع القديم في كفة والحديث في أخرى، ونبيح لناقد أن يستخدم المعادل الموضوعي والمفارقة... إلخ، ولا نبيح لناقد آخر أن يستخدم الثنائيات المتعارضة وعلاقات الغياب والحضور، أو نظرية الفعل الكلامي.

أما كون الواقعية الاشتراكية جاءت نتاج إيديولوجية سياسية كان لها بريق قوي خاص لدي الشعوب المقهورة، وأنها لهذا السبب لم تكن تأكيدًا للشكوك الفلسفية، ولا تمرّدًا

كاملًا على تراث الانسانية، فأمر صحيح إلى حد ما، ولكنه ليس سليمًا سلامة كاملة، فالواقعية الاشتراكية سرعان ما تحوّلت إلى سلاح قمع، ولم تكن منفصلة عن جذور قمعية سابقة في الفكر السابق عليها، ولذلك كانت إضافة إلى القمع بالدرجة التي تجعل الاستشهاد بها باطلًا.

ولذلك لا بدّ أن يضع الشباب من نقّاد هذه الأيام الملاحظات التالية في اعتبارهم:

أولًا، ضرورة التخلّي عن الثنائية الضدية التقليدية البسيطة عن "الأنا" و"الآخر"، خصوصًا بعد أن تحوّل العالم إلى قرية كونية صغيرة، وأحدثت ثورة الاتصالات الحديثة تغييرًا جذريًا في علاقات المثاقفة والحوار الثقافي بين دول العالم كله.

ثانيًا، الإدراك المجدد لحقيقة أن النظريات النقدية نظريات عالمية، تنتسب إلى العالم الذي هو إنساني ولا تنتسب إلى القومية أو العقيدة الدينية، وذلك لما تنبني عليه من تجريد يجاوز بها تعيَّن بواعثها إلى ما يجعل من منطقية صياغتها قواعد عامة تجاوز الجنس والعرق والمذهب السياسي والهوية القومية والدين. ولا أحد يتحدّث عن نظرية نقدية إنجليزية أو أمريكية. وبالقدر نفسه، ليس من المنهجي أن نلصق على عملية النقد الأدبي أية بطاقة سياسية أو دينية أو قومية، فالمرجع الأخير هو الصفة الإنسانية التي تجعل من كل مذهب نقدي نتاج عمل كل المسهمين فيه من حيث هم منتسبون إلى إنسانية عامة، متحرّرة من الأهواء والتحيّزات الإيديولوجية، تشملهم جميعًا. وحتى إذا انسربت الإيديولوجيا إلى مفهوم هذه الإنسانية ولوازمه، في نقض الخطاب الذي ينطوي على "أساطير بيضاء" ما يحرر مفهوم الإنسانية من عناصر إيديولوجية مراوغة.

ولكن هذا كله لا ينفي الخصوصية في مدى التطبيق العملي للنظرية التي تنبني على مبادئ صورية مجرّدة، لكي تستوعب التعدّد والتنوّع اللانهائي للأعمال الأدبية في كل مكان. وإذا كانت النظرية إنسانية وعامة في بنائها الصوري المجرّد، فإن تطبيقها يجعلها تتشكّل وظيفيًا بما يتجانس والملامح الخاصة بكل عمل أدبي على حدة، وبما يكتسب بناؤها من مرونة تجعلها تستوعب كل أدب وطني، بل كل هم من هموم الناقد الذي يقوم بتطبيقها. فالنظرية عامة على مستواها النظري التجريدي، وخاصة في كل مرة يتم تطبيقها. وإذا لم ينطوِ بناؤها العام والتجريدي على المرونة الكافية القادرة على استيعاب خصوصية كل عمل، والاستجابة إلى هموم كل ناقد وتحدياته ومطامحه الخاصة. فهي نظرية عاجزة، لا بدّ من إعادة النظر فيها لتوسيع إطارها النظري بما يستوعب التنوّع

اللانهائي لآحاد الأعمال الأدبية. وإلا فاطراحها والبحث عن الأقدر منها على الاستيعاب والمرونة واجب الناقد، في التزامه الداخلي بالتحديات الاجتماعية السياسية التي ينطوي عليها عن قناعة، وليس عن قسر أو إجبار. وهذا هو سر اختلاف الناقد المصري الآن، أو السعودي، أو التونسي، إذا أخذ النظرية التداولية، مثلًا، في درسه العملي للأعمال الأدبية، ونظيره الموجود في الولايات المتحدة، أو إنكلترا. إنه فارق في خصوصية الموضوع المنقود وملامحه النوعية من ناحية، وفارق في كيفية التطبيق على المستوى الحرفي للذات الفاعلة في علاقتها بالموضوع من ناحية ثانية، وفارق في القناعات الفكرية والتحيّزات الاجتماعية السياسية من ناحية أخيرة. بعبارة أخرى: تشبه النظرية مفهوم "اللغة" عند دي سوسير، وكل تطبيق فردي لها يشبه "الكلام". ولذلك فإذا أردنا نسبة النظرية على وجه التخصيص، فلننسبها إلى عنصرها التكويني، كالبنيوية والنقد الجديد، والتفكيك، والتداولية ونظرية الاستقبال، والواقعية، والرمزية، والسريالية.. إلخ.

ثالثًا، لا يعني ذلك إلغاء القومية، أو الهوية الوطنية، وإنما يعني احترامها وعدم إقحامها في ما ليس من جنسها. فالهم الوطني والقومي لا يكون بإحداث بدعة شوفينية في العلم، وإنما بتقديم إنجاز متميّز - داخل الإطار العالمي- ينطلق من المشكلات الخاصة بالوطن أو الهوية القومية. أو حتى العبقرية الفردية. ودرجة الاحترافية تمايز ممارسة عن غيرها.

رابعًا، والمثال الذي لا يزال دالًا على ذلك إدوارد سعيد النموذج الذي يظل حاملًا هويته العربية، غير ناسٍ أصله الفلسطيني، رغم جنسيته الأمريكية. وهو الأمر الذي دفع به إلى الإسهام الخاص في صياغة ما أصبح يسمى، منذ عقود، "خطاب مابعد الاستعمار"، فضلًا عن ما يتميّز به نقده التطبيقي الذي سوف تظل له قيمته الأصيلة ومكانته الرائدة. وهناك أشباه لإدوارد سعيد على امتداد العالم العربي، لكنهم قلة نادرة وهذا طبيعي.

خامسًا وأخيرًا، فالحداثة العربية في النقد الأدبي هي محاولة نخبة نقدية الاستجابة إلى تحديات أدبها العربي المعاصر لها، في علاقته بمشاكل الواقع النوعي الذي يعبّر عنه هذا الأدب، موازيًا له رمزيًا، وناقدًا له دلاليًا، ورافضًا لقمعه وتخلّفه في النهاية، ولذلك فالحداثة النقدية التي تشكّلت منذ السبعينات، وفي سياق التمرّد على كارثة العام السابع والستين، هي كالحداثة الإبداعية العربية، في هذا السياق، وبهذا الفهم، موقف من الواقع ومن الأدب ومن النقد على السواء.

عن القراءة

سلامة التفسير

شرعية التفسير، أو سلامة التفسير، أو مقبولية التفسير، مقابلات عربية ممكنة لمصطلح Validity of interpretation. وأنا شخصيًا أميل إلى ترجمته بالمقابل "سلامة التفسير"، مبررًا اختياري بأن "السلامة" لا تخلو من معنى المقبولية، والتطابق مع مبدأ خارجي، وهي البراءة من العيوب والآفات، ومن ثم فهي الخلو من الشطط أو الانحراف في مثل هذه المجالات، حيث صحة القول تعني التوافق مع ما يُشار إليه، ومع الوقائع الملموسة التي يستبدل حضورها بحضور ما يقاس عليه. ولا يبعد معنى السلامة - في هذا السياق- عن "الشرعية" التي تتضمّن استقامة القصد أو المبدأ، وما يفرضه الأصل - في حال التسليم به - من منهاجية هي شِرْعة له، فالسلامة - من هذا المنظور الدلالي - هي ما وافق الأصل واستجاب إليه، واقترب من الحقيقة، أو غدا إياها، أو نظيرًا لها على الأقل.

وقد شاع مصطلح "سلامة التفسير" مع ازدهار علوم التأويل (الهرمنيوطيقا) الحديثة، وما اقترنت به من بحث مشكلات التفسير في مجالاته المتعدّدة التي تصل ما بين النصوص الدينية والقانونية والأدبية، وغيرها من النصوص التي يستلزم وجودها قارئًا نوعيًا في كل مجال. لا تسلم قراءته إلّا بمعرفة واسعة بمجال تفسيره، ودربة عالية بالأدوات اللازمة لمقاربته. والمعرفة كالدربة، لا تنفصل كلتاهما عن التمثّل الكامل والتمكن المتميّز من الأصول النظرية والمبادئ المنهجية التي تحسم، وتوجّه، وتكيف، وتضبط علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء، والكيفية التي تتّصف معها القراءة بالموضوعية، مقابل الكيفية التي تنفي هذه الموضوعية وتستبدل بها الذاتية في صورها المغالية أو المعتدلة. والسلامة قرينة الموضوعية من هذا المنظور الذي قد لا يتجاهل الذاتية على نحو مطلق، فيدخلها في الاعتبار، وذلك بما يعطي للموضوعية صفتها النسبية أو النوعية التي تتميّز

بها العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية، وذلك من خلال منظور أشبه بذلك الذي أكّده لوسيان جولدمان، الفيلسوف وعالم اجتماع الأدب والثقافة الفرنسي، عندما ذهب إلى أن الذات هي - بقدر من الاحتراز - بعض موضوع البحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، وأن هذه الخاصية النوعية تمايز بين منهجيتها ومنهجية البحث في العلوم الطبيعية التي لا تكون فيها الذات بعض الموضوع المدروس الذي يستلزم انفصال الذات الكامل - أو شبه الكامل - عنه، وانفصاله، بدوره، عن هذه الذات التي تقاربه أو تعالجه إمبريقيا في ضوء معايير مختلفة، أو قواعد صحة مباينة.

ومصطلح "سلامة التفسير" هو الأقرب من مصطلح "صحة التفسير" في العلوم الإنسانية والاجتماعية، بما فيها النقد الأدبي الذي ينهض بمهمة قراءة النصوص الأدبية وتأويلها، في موازاة ما يقوم به رجل الدين من عمليات مماثلة في مدى النصوص الدينية، حيث لا تكون "سلامة التفسير" دالّة بالضرورة على صحته المطلقة. لا فارق جذريًا في ذلك بين النصوص الأدبية حمّالة الأوجه والنصوص الدينية التي تنطوي على الخاصية نفسها. ولذلك اختلف الشرّاح والمفسّرون والمؤوّلون (فضلًا عن الفقهاء ومن في حكمهم) في فهم النصوص الدينية، وانقسموا إلى فرق متعدّدة، متصارعة متعادية أحيانًا، متوازية أو متقاربة في أحيان موازية. وهو الأمر نفسه الذي يحدث في مجالات النصوص الأدبية بلا فارق جذري، في عمليات التفسير أو التأويل وآلياته وقواعده وأصوله المنهجية، حيث يتم استبدال مسميات التيارات والمدارس بمسميات الفرق والطوائف. ولا ينفصل عن هذا التجاوب ما يماثله في قراءة النصوص الفكرية، من نظريات النقّاد أو كتابات الفلاسفة أو التنظيرات الموازية في علوم الاجتماع والإنسان، حيث يظل حضور "النصوص" باقيًا، وكذلك معانيها التي تتراوح ما بين الثبات والتغيّر، أو الاختلاف والتباين. سواء بالنظر إلى المؤلف الذي ينتج هذه النصوص، أو القارئ الذي يعيد إنتاجها، في ظل شروط ذاتية وموضوعية، متصلة بزمنه لا زمن النصّ، وذلك في الثنائية التي لا تزال تؤرق المؤولين (الهرمنيوطيقيين) المحدثين الذين لا يرون فارقًا جذريًا في الاستراتيجيات القرائية أو المناهج التأويلية التي تخضع لها النصوص الإبداعية وغير الإبداعية، أو حتى النصوص الدينية، ما ظلت كلها "نصوصًا" مقروءة، تدخل في علاقة مع قارئ أو مجموعة قرائية، فتتغيّر دلالاتها مع كل فعل من أفعال القراءة التي هي أفعال تفسير أو تأويل في هذا السياق.

وطبيعي - والأمر كذلك - أن يشيع مصطلح "سلامة التفسير" في مجالات الشرح أو التأويل المتعدّدة، تلك التي تتباين في شبكات دوالها، خصوصًا من حيث ما تفضي إليه من معانٍ أو مدلولات. ولذلك أصبح المصطلح "سلامة التفسير" عنوانًا لأبحاث وكتب مؤثرة، لا تسعى إلى التمييز بين التفسير الصحيح والتفسير الخاطئ، وإنما بين التفسير الأقرب إلى النصّ والأبعد عنه، أو بين التفسير الذي يوازن بين الذاتي والموضوعي والتفسير الذي لا يعرف هذه الموازنة، فيعلي من شأن الذاتي على حساب الموضوعي، أو العكس، وذلك بما يقضي على التكافؤ المطلوب بين طرفي المعادلة القرائية من ناحية، والدوران في دائرة ضيقة من "الانقراء" التي لا يفارقها فعل القراءة وإلا اختلّت سلامته من ناحية مقابلة. ودائرة الانقراء هي الدائرة التي تؤكد أن حرية القراءة، مهما بلغت، أو انطلقت أو تحرّرت من القيود لا يمكن أن تفارق أفقًا قرائيًا لا يتجاوزه فعل القراءة، أو فعل التفسير، مهما اتسمت حدود هذه الدائرة بالمرونة أو القدرة على استيعاب المتغيّرات المباغتة والعلامات النصّية التي لا تكف عن المراوغة، وتتأبى على آليات التمثل البسيط، أو التفسير ذي الاتجاه الواحد.

وتأكيد دلالة "الانقراء" هو الشرط الذي تؤكد به القراءة، في أفعال تفسيرها، ضمنًا أو صراحة، أدبية الأدب، أو شعرية الشعر، أو مسرحية المسرح، فلا تنفيها أو تتجاهلها أو تخرج على أفق توقعاتها الذي يفترض أن يتسم بأقصى درجات المرونة والمطاوعة، ولا يمكن إلغاؤه أو تجاهله، ما ظل هذا الإلغاء أو التجاهل خروجًا على الخصائص النوعية القارة في النصّ المقروء، وتحويله إلى شيئ آخر لا ينتمي إلى مجاله النوعي الذي يجعل منه أدبًا في حالة الأدب، أو شعرًا في حالة الشعر، أو مسرحًا في حالة المسرح. فيؤكد خصائصه النوعية، من حيث هي خصائص مقترنة بالحدود الخاصة بالعمل المقروء، أو النوع الذي ينتسب إليه، مهما كانت درجة المرونة في فهم شعرية هذا العمل، أو درجة التداخل بينها وبين غيرها من شعريات الأنواع القابلة للتماس أو التداخل. ويعني ذلك أن "سلامة التفسير" لا تتباعد عن الصفات التي يمكن أن تمايز بين التفسيرات الممكنة من حيث القيمة، حيث إمكان التضاد بين حضور السلامة أو غيابها، واقتران هذا الحضور أو الغياب بغلبة الموضوعية أو غلبة نقيضها.

هكذا، أصبح مصطلح "السلامة"، في علاقاته بأفعال القراءة أو مناحي التفسير والتأويل، موضوعًا وعنوانًا لأبحاث متتابعة وكتب مؤثرة، أهمها في تقديري - كتاب

إي. دي. هيرش E. D. Hirsch, Jr الشهير في زمنه Validity of Interpretation الصادر عن مطبعة جامعة ييل، ومنشورات نيوهيڤن في لندن سنة 1967. وانطلق فيه هيرش من منظور أرسطوطاليسي، قرن الخطوة الأولى السليمة في دراسة الأدب بإعادة الاعتراف بمعنى المؤلف أو مقصده. وهو مدخل دفع هيرش إلى محاولة التمييز بين ما أطلق عليه "المعنى" الذي ربطه بمقصد المؤلف، وجعله ثابتًا، متعينًا تعيّن المؤلف الذي أراد بكتابته الوصول إلى هدف بعينه. أو إلي "معنى" يصبح الموضوع الأساسي والمسعى الأول والأخير لعلم التأويل (الهرمنيوطيقيا). وهو مسعى يغدو الأساس بالقياس إلى هدف نظرية التفسير التي تقترن السلامة فيها باكتشاف هذا المعنى الذي قصد إليه المؤلف في عمله، والذي يمكن الإبانة عنه بعملية لغوية منطقية، تمايز بين هذا "المعنى" الثابت، الدائم، غير المتكرر، في علاقته بالمؤلف، و"الدلالة" التي يتّخذها العمل في زمن القراءة اللاحقة التي يبحث فيها النقّاد عن مدلولات، تتغيّر بتغيّر عمليات القراءة التي هي - في انشغالها بتحديد الدلالة المتغيّرة - من اختصاص النقد الأدبي لا الهرمنيوطيقا.

و"المعنى" - في هذا السياق - هو المقابل الحدّي أو الضدي لما أطلق عليه هيرش "الدلالة" التي لا تتّصف بثبات المقصد، وتتغيّر بقدر ما تتحوّل من عصر إلى عصر، بحسب آليات القراءة وقواعد الاستقبال الغالبة وثقافة القارئ في الوقت نفسه. وكان هيرش صارمًا في تمييزه الذي فصل فصلًا تعسفيًا بين طرفي الثنائية التي يستحيل الفصل بينها أو إنكار علاقات الجدل والتفاعل والتداخل بين دوائرها، ومن ثم إمكان التبادل بين طرفيها. ولم يكن ما فعله هيرش دفاعًا عن النزعة التاريخية، أو ضرورة وضعها في أولويات الاعتبار، في أي فعل من أفعال القراءة. وإنما كان تأكيدًا - من وجهة نظره - لضرورة "الموضوعية" التي لا هدف لها في التفسير الأدبي أو الهرمنيوطيقا إلّا بالكشف عن مقصد المؤلف أو المعنى الثابت غير المتغيّر، وذلك تجنبًا للشطط أو مبالغات الإسقاط التي نستمع فيها إلى أصوات المؤوّلين أو المفسّرين أكثر من أن نستمع إلى أصوات الأعمال التي يقاربونها. ولقد ظل هيرش على موقفه الأرسطي في تمسكه بالمعنى الثابت الذي أكمل بسط أفكاره عنه في كتابه "أهداف التفسير" الذي أصدرته جامعة شيكاغو سنة 1976، وذلك بعد أن صدر كتاباه "البراءة والتجربة" و"مدخل إلى بليك ووردزورث وشيلنج".

وكان هيرش في ذلك كله أبرز المدافعين عن الموضوعية الشكلية والسلامة المنطقية

في التيار الذي سعى وراء نوع من الموضوعية (الوضعية؟!)، التي تتمايز تمامًا عن الذاتية وتخلو منها، لائذة بما سماه هيرش "مقصد" المؤلف، رغم استحالة تحديده، أو "معنى" النصّ الذي لا ينفصل عن مقصد المؤلف في سرمديته وثباته وتأبيه على التغيّر. وذلك مقابل، أو في مواجهة تيار فلسفة الظواهر (الفينومينولوجيا) الذي نظر أبرز ممثليه إلى القراءة بوصفها حدثًا، وإلى عمليات التفسير أو التأويل بوصفها عمليات تاريخية، وذلك على نحو ما فعل جادامير (1900- 2002)، الفيلسوف الألماني المعاصر الذي يصف تفسير النصوص أو تأويلها بواسطة استعارة دالّة عن انصهار الآفاق، أو التحامها. مؤكّدًا أن كل نص تاريخي في فعل تشكله وعلاقات إنتاجه، وكل تفسير هو تاريخي بالمثل، في فعل إنتاجه وتشكّله الموازي والمغاير بالضرورة. ويعني ذلك أن التفاعل بين تاريخية الإنتاج وتاريخية الاستقبال هي التي تحدّد مسار التفسير، أو شكل التأويل، أو مسار القراءة، ومن ثم معنى النصّ الذي لا يمكن أن يتّسم بالثبات أو الإطلاق أو عدم التغيّر على نحو ما ذهب هيرش الذي ظل متمسكًا بوهم المعنى الثابت، مقابل تغيّر الدلالة التي فصلها عن المعنى الذي جعله قرين المؤلف، وناتجًا على نحو آلي مباشر عن قصديته التي تحوّلت إلى علة مباشرة لمعلول ليس منها، أو ليس إياها.

وعلى الضد من ذلك موقف جادامير من منظوره الظاهراتي (الفينومينولوجي) الذي يتصور المعنى بوصفه حضورا متغيّرا ابتداء، وتركيبًا جدليًا ناتجًا عن تفاعل بين طرفين، يباعد ما بينهما التاريخ، لكي يصل بينهما فعل القراءة الذي يجعل "المعنى" الناتج عن التفاعل الجدلي - بين زمنيّ الإنتاج والاستقبال - غير منتسب إلى النصّ وحده، أو إلى القارئ وحده، وإنما إلى الاثنين معًا، في التركيب الذي يجمع بينهما ويجاوزهما في توسطه بينهما، وذلك بما يجعل من المسافة في الزمن الفاصل بينهما جسرًا يعين على الفهم، وليس حاجزًا يعرقل عملية التأويل أو الشرح. وعندئذ، تكتسب "سلامة التفسير" معنى مغايرًا، لا يمكن اختزاله في نزعة هيرش الأرسطية الضيقة، أو في "المعنى" الثابت الجامد الذي ظل متمسكًا به، وإنما تقترن بناتج التفاعل والتداخل بين طرفين، لا يلغي أحدهما الآخر، بل يأخذ منه بقدر ما يضيف إليه، في الفعل الخلاّق الذي يغدو تفسيرًا أو تأويلًا مفتوحًا على التاريخ، ومشروطًا به. ويعني ذلك أن الفعل المتجدّد للقراءة هو الفعل الذي ينفتح بالذات على الموضوع، وينفتح بالموضوع على الذات، وذلك في نوع آخر من سلامة التفسير، نوع يؤكد نسبية السلامة ومرونتها المطواعة التي تفتح إمكانات التفسير على أوسع الاحتمالات. وهي المرونة التي وصل

بها "النقد الجديد" في الولايات المتحدة إلى درجة عالية من حرية القراءة التي أنطقت ما كان صامتًا في النصوص الأدبية، وكشفت عن الاحتمالات الثرية لتعدّد الدلالات ومفارقاتها وصراعاتها. وقد حدث ذلك في السياق الذي جعل ريتشارد بالمر Palmer يوجّه نقده العنيف، والصائب، إلى تصورات هيرش التي ينقضها في كتابه "الهرمنيوطيقا" الذي صدر عن مطبعة جامعة Northwestern في شيكاغو سنة 1969 بعد سنتين فحسب من صدور كتاب هيرش، وفي انحياز واضح إلى انطلاق "القراءة الفاحصة" للنقد الجديد من ناحية، وإنجازات الفينومينولوجيا المعاصرة من ناحية مقابلة. وهو الأمر الذي يظهر جليًا في البيان (المانيفستو) الذي يختتم به بالمر كتابه بصياغة ثلاثين أطروحة عن التفسير، تتوزّع ما بين التجربة الهرمنيوطيقية، ومجاوزة ثنائية الذات - الموضوع، واستقلال الوضع الموضوعي للعمل الفني، وفي المنهج والمناهج. وأخيرًا، في الحاجة إلى وعي تاريخي في التفسير الأدبي. وكان ذلك هو السبب في سرعة الإطاحة بأطروحات هيرش النظرية التي سرعان ما أصبحت عتيقة، مهجورة.

تحوّلات القراءة

المسافة بين نشر كتاب الشاعر والناقد الأمريكي عزرا باوند (1885 - 1972) عن ألف باء القراءة (ABC of reading) سنة 1934 ونشر الترجمة الإنكليزية لكتاب ولفجانج إيزر عن "فعل القراءة" سنة 1978 هي المسافة التي قطعها مفهوم "القراءة" من أفق "النقد الجديد" إلى أفق نظرية الاستقبال، أو نقد القارئ، وما جاوره، أو تفاعل معه، أو خالفه من آفاق البنيوية والتفكيك وخطاب مابعد الاستعمار وغيرها من الآفاق المعاصرة التي لا تزال تضيف إلى معاني "القراءة" وتحوّلات مفهومها، وذلك على نحو تكاثرت معه الدراسات التي انتقلت بمركز الثقل من المؤلف إلى النصّ أولًا، ومن النصّ إلى قارئه ثانيًا.

وكانت الانتقالة الأولى قرينة التحوّل عن الفهم التقليدي الذي قرن عملية القراءة بعملية الفهم التي يصل بها القارئ إلى ما قصد إليه المؤلف، عملًا بمبدأ "المعنى في قلب الشاعر"، وتأكيدًا للافتراض الذي ساد طويلًا بأن الكاتب هو أدرى الناس بكتابته وما تهدف إليه، وأنه المرجع الأول والأخير في تحديد معنى النصّ المنسوب إليه. وهو الأمر الذي اقتلعته من جذوره جماعة "النقد الجديد" التي توزعت ما بين أمريكا وانجلترا، وانتقلت بمركز الاهتمام النقدي من خارج العمل الإبداعي، حيث البيئة أو الطبيعة أو المؤلف، وفهمت العمل الإبداعي بوصفه كيانًا مستقلًا، ينطوي على قوانينه النوعية وعلاقاته الخاصة التي تدرك في ذاتها، من حيث هي حال وجود، لا ينطوي على دلالة "المرآة" التي تعكس ما هو خارجها كما ذهبت النظريات الكلاسية، ولا دلالة "المصباح" الذي يشعّ الضوء من داخله، حيث نبع الوجدان والشعور الذي تمسّكت به النظريات الرومانسية بوصفه أصل الفعل التعبيري.

وبقدر ما كانت القراءة - في مدى النظريات الأولى - محاولة لفهم علاقات العمل بالعالم الذي يقع خارجه، والذي يحاكيه بما يقرن قيمته ببراعة المحاكاة، كانت القراءة

- في مدى النظريات الثانية - محاولة معاكسة الاتجاه، تتمرّد على نظريات المحاكاة القديمة، وتنتقل ببؤرة الرؤية من عالم الطبيعة الخارجي إلى عالم المبدع الداخلي الذي أصبح هدف القراءة، وتجلّى ذلك، نقديًا، في مسعى "نظرية التعبير" التي عملت على فهم العمل الأدبي في ضوء ما تخيلته في داخل المبدع من مشاعر وانفعالات، يحقق العمل غايته الجمالية بالتعبير عنها، وتجسيدها في علاقات وكلمات - في حالة الأدب - توازي ما يمور في داخل المبدع من ناحية، وتجعل عملية القراءة منطوية، بداهة، على قياس التجسد الخارجي للنص على أصله الداخلي المفترض. فإذا تطابق الطرفان، أو تماثلا، تحقّقت صفة "الصدق" التي هي مقياس الحقيقة الجمالية للعمل وعلامة نجاحه.

ولم يكن هناك فارق جذري ما بين النظريات الأولى للمحاكاة والنظريات الثانية للتعبير، فكلتاهما ظلتا ترجعان قيمة العمل إلى صدق تمثيله لما هو خارجه، في الطبيعة أو البيئة أو المجتمع أو العالم الخارجي في جانب، أو لما هو داخل مبدعه، في عالم الوجدان والمشاعر والانفعالات التي يصدر عنها العمل، كما يصدر الماء عن النبع، أو الضوء عن المصباح في جانبٍ موازٍ. والنتيجة هي الحكم الموجب أو السالب على العمل على أساس من القياس الذي تنهض به عملية القراءة، خصوصًا من حيث هي مقارنة معلنة، أو مضمرة، بين الصورة (العمل) وأصلها المتخيل في الخارج أو الداخل، فإذا تحقّق التطابق بين الطرفين، السابق منهما واللاحق، تحقّقت صفات الأصالة في التعبير والتميّز في الشعور والبراعة في النقل أو المحاكاة.

وكان ناتج القياس على الخارج عددًا من صفات القيمة التي تقرن براعة المحاكاة، في أحوال الإيجاب، بدقّة الوصف الذي يقلب السمع بصرًا، في حالة الأدب، ويقدّم المشهد المحاكَى إلى مخيلة القارئ بتمامه كأنه يراه، وذلك بما لا يختلف كثيرًا عن المعنى الذي قصد إليه أحمد شوقي عندما جعل عنوان إحدى قصائده الوصفية "البسفور كأنك تراه".

وفي المقابل، اقترنت عملية القياس على الداخل بمعيار "العدوى" التي ينتقل بها ما في داخل المبدع إلى القارئ الذي يُفترض فيه أن يعاني مشاعر وانفعالات مشابهة لتلك التي عاناها المبدع، والتي دفعته للتعبير عنها في كلمات تثير في القارئ ما سبق أن أثارته في المبدع. وذلك معيار لم ينفصل، في التطبيق العملي، عن معيار "التقمص الوجداني" الذي ظل ملازمًا لفعل القراءة الذي لا يصل إلى كماله إلّا بتقمّص القارئ الحالة الوجدانية التي تجسّد بها تعبير المبدع عن ما في داخله. وما بين "العدوى" و"التقمّص"

تراوحت المعايير الموازية التي حصرت القراءة في مدى قياس العمل الإبداعي (اللاحق بالضرورة) على أصله الداخلي السابق، وذلك في أفق التعبير الذي ينتقل به ما في وجدان المؤلف إلى وجدان القارئ، بواسطة العمل الذي يغدو أداة توصيل ما بين نص الإبداع السابق وفعل التلقي اللاحق، وذلك في حال من التعاطف الذي يعطف الطرف اللاحق (القارئ) على الطرف السابق (المؤلف). وهو حال لا يفارق النظر إلى العمل على أنه الصورة أو التجسد الخارجي الذي يستمد قيمته من الأصل السابق في الوجود، ولكن الذي لا معنى له - من حيث هو صورة أو تجسّد - بعيدًا عن الأصل، أو منفصلًا عن حضوره المهيمن الذي يحدّد أفق التلقي.

وكان المعول الأول الذي هدم أسس هذا الفهم لعلاقة النصّ بصاحبه هو فهم العمل بوصفه معادلًا موضوعًا، ليس تعبيرًا مباشرًا عن الانفعالات، أو محاكاة لما في الداخل أو الخارج، وإنما من حيث هو فرار من الانفعالات، ومحاولة لنقض معنى المحاكاة الخارجية والداخلية بما يؤسس حضور العمل الإبداعي بوصفه خلقًا مستقلًا، قائمًا بذاته، مكتفيًا بنفسه. ودور الشاعر والناقد ت.إس. إليوت، في هذا المجال دور تأسيسي ورائد في الوقت نفسه، وذلك من خلال مقالته المبكرة عن "التراث والموهبة الفردية" سنة 1919. وهي المقالة التي أكّدت أمرين، سرعان ما أصبح لهما تأثيرهما الحاسم على نظريات القراءة اللاحقة.

أما الأمر الأول فهو تأكيد موضوعية الشعر والإلحاح على أنه ليس تعبيرًا عن الانفعالات، وإنما هو فرار منها، ومحاولة لتجاوزها بقدرة الخيال الخلّاق الذي يجمع ما لا يجتمع عادة، ويتيح لكل الدوافع المتعارضة والانطباعات المتباعدة قدًا أكبر من الحرية، لكن داخل بناء متكامل يجمعها، ويصل بينها في علاقات جديدة، لا تنقل ما في عقل الشاعر أو وجدانه، وإنما تؤدي تفاعلاتها الذاتية في الفضاء المحايد الذي نسميه عقل الشاعر أو وجدانه. ولذلك أقام إليوت مشابهته الشهيرة بين عقل الشاعر (والمبدع بوجه عام) في عملية الإبداع والعنصر المساعد في العمليات الكيميائية، حيث يوضع خيط دقيق من البلاتين في غرفة تحوي غازيّ الأوكسجين وثاني أكسيد الكبريت، مؤكّدًا أن ما يحدث في هذه العملية الكيميائية أشبه بما يحدث في عملية كتابة الشعر، فعقل الشاعر شبيه بالعامل المساعد في التفاعلات الكيميائية التي يمتزج فيها الغازان السابقان في حضور خيط البلاتين، فيكون ناتج التفاعل حامض الكبريت. أما العامل المساعد

(خيط البلاتين، أو عقل الشاعر) فإنه يبقى كما هو لا يتغيّر، فكل وظيفته هي تحفيز التفاعل الكيميائي والمساعدة على إتمامه. وما دام ناتج التفاعل يعني تركيبًا جديدًا، لا وجود له في أي طرف من طرفي التفاعل، فإنه لا سبيل إلى مقارنة الناتج الجديد بأصل سابق عليه، يكون العمل انعكاسًا أو تمثيلًا له، فلا أصل للناتج الجديد إلّا عملية التفاعل التي تؤدي إلى ناتج مختلف عن كل طرف فيها.

ويعني ذلك أن عقل الشاعر لا يتغيّر في عملية كتابة الشعر أو غيره من أنواع الإبداع، فهو فضاء محايد، وكل ما يفعله هو تحفيز التفاعلات التي تؤدي إلى خلق ما لم يكن موجودًا من قبل. والنتيجة الأولى التي تترتّب على ذلك هي تحويل بؤرة قراءة الشعر، أو الإبداع بوجه عام، من علاقة النصّ المنتج بأصل قبله إلى علاقات هذا المنتج في ذاتها، من حيث كيفية تركيبه الذي لا يفضي إلّا إلى نفسه. ويترتّب على ذلك اختفاء المقارنة أو القياس على أصل سابق، يكون التطابق معه معيارًا للقيمة. فالقيمة الإبداعية، في هذا الوضع، مرهونة بطبيعة التركيب الذي يدعو العين القارئة إلى أن تحدّق في علاقاته الذاتية، بعيدًا عن أي إشارة إلى ما هو خارجه أو سابق عليه. والسبيل الوحيد للقراءة، في هذا الوضع، هو الكشف عن العلاقات التي يتركّب منها النصّ، والتي تصنع تفرّده الذي لم يكن له وجود سابق على فعل الإبداع، أو أصل خارجي أو داخلي يقاس عليه.

وقد اقترن بهذا التصور تصور ثان لا ينفصل عنه، ويتصل بالمعطيات التي تتفاعل، بفعل العامل المساعد الذي لا يتغيّر في ذاته وإن كان يسهم في تغيير ما حوله. هذه المعطيات أو العناصر ترجع إلى قراءات الشاعر وتجاربه التي تتراكم بها المعطيات الخام لفعل الخلق. ويرى إليوت أن العلاقات المبتدعة بين التجارب المتباعدة والمعطيات المتباينة تؤكد أن عقل الشاعر يسهم في صياغة كليات ليس لها حضور سابق، وتركيبات تتحوّل عناصرها داخل علاقات جديدة، وذلك في مدى يمكن أن تتجاوب فيه قراءة كتاب لاسبينوزا مع رائحة الطهو مع نقرات على الآلة الكاتبة، وذلك من حيث هي ممكنات لخلق جديد. هذا الخلق الجديد ينطبق على علاقة الشاعر - في هذه الكليات الجديدة - بالتراث السابق عليه، من حيث هو وحدة متكاملة، أو معطيات حاضرة في كل لحظة من لحظات الإبداع، فالشاعر يخلق إبداعه في حال من التفاعل بينه وبين التراث الذي يبدأ من اليونان إلى لحظة الإبداع الجديد للشاعر الذي يستحضر، في كل فعل من أفعال الكتابة، هذا التراث الذي يأخذ منه بقدر ما يضيف إليه، ويصل ما بين عناصره لإنتاج تركيب جديد، لا شبه بينه وأي عنصر من العناصر التراثية على حدة.

ويترتب على هذا المبدأ تصور عملية الإبداع بوصفها عملية تناص، تتفاعل فيها النصوص اللاحقة مع النصوص السابقة، في حرية كاملة، كي يتركب منها خلق جديد. ولا يقتصر هذا المبدأ على عملية الإبداع وحدها، وإنما يجاوزها إلى عملية الاستقبال، أو عملية القراءة التي لا بدّ أن تضع في أولويات اهتمامها العلاقة بالتراث الحاضر، دومًا، في الموهبة الفردية التي لا يمكن فهم إبداعها الجديد، في تفرده، إلا في علاقات تناصّه مع التراث الذي يكون الإبداع الجديد إضافة كمية وكيفية إليه، وذلك بفعل وجوده المستقل.

ولقد كانت مقالة إليوت الرائدة بمثابة استهلال للانقطاع عن نظريات المحاكاة (الداخلية والخارجية) التي ظلت عمليات القراءة معلّقة بها، وتأسيس لزمن جديد من القراءة المحايثة التي تقرأ النصوص الإبداعية من حيث هي نصوص إبداعية، لا علاقة لها بما قبلها، لا على سبيل المحاكاة أو التقليد أو التمثيل أو التعبير أو التصوير، ولا سبيل إلى فهمها، في عملية قراءتها، إلا بتسليط الضوء عليها مباشرة، والكشف عن الكيفية الفريدة التي تشكّلت بها عناصرها في علاقات غير قابلة للتكرار، نتيجة التفاعل الكيميائي للخلق الجديد الذي ليس له وجود سابق. ولن تنتج قراءته أي معنى إلّا بالتحديق في عناصره وعلاقاته. والنتيجة هي تبئير عملية القراءة وتركيزها في علاقات موضوعها المقروء، والتحديق فيه بما يبيّن عن خصوصية وجدة وتفرّد تركيبه الذي لا سبيل إلى إدراك قيمته إلّا بالكشف عن التفاعلات النصّية التي يتركب منها.

ولذلك كانت مقالة إليوت عن العلاقة المتفاعلة بين التراث والموهبة الفردية بداية التحوّل الذي مضى منه "النقد الجديد" صوب أفق مغاير، أنتهى إلى نهايته الطبيعية، مؤسسًا لنوع جديد من القراءة التي اقترنت بتيارات الحداثة، فاتحة الطريق لمابعدها. لكن مقالة إليوت من غير أن تعلن، وربما من حيث لا يقصد صاحبها، مهّدت الطريق على نحو مباشر لمفاهيم التناص، على الأقل في بعد واحد من أهم أبعاده، هو البعد الخاص بعلاقة الفاعلية المتبادلة بين التراث (التقاليد) والموهبة الفردية. وهو البعد الذي يجعل من كل نص لاحق نصًّا متناصًّا بالضرورة، مفتوحًا على كل ما قبله من النصوص التي تتجسّد بها التقاليد، مؤثرًا فيها بأصالة إبداع الموهبة الفردية، ومتأثرًا بها حتى في حال تمرّده عليها.

القراءة الفاحصة

"القراءة الفاحصة" close reading هي واحدة من أهم إنجازات "النقد الجديد" الذي فرض حضوره الواعد على مشهد النقد الأدبي ما بين ضفتيّ المحيط، على امتداد العشرينات والثلاثينات والأربعينات إلى خمسينات القرن الماضي. وقد ظل "النقد الجديد" فارضا هيمنته إلى أن نجحت البنيوية في جذب الأنظار إليها بوصفها الوعد البراق المنطوي على معنى الانضباط المنهجي لعلم الأدب، أو البويطيقا، والوصول إلى القوانين الكلية التي يكون بها الأدب أدبًا. وهو الحلم الذي سبقها إليه الشكليون الروس الذين كانوا بمثابة الآباء الشرعيين للبنيوية التي بدأت من حيث انتهوا، ومضت بعدهم في الأفق الذي اتسعت به دائرة براج اللغوية، والذي ظل مخايلًا بإمكان تحويل الحلم إلى واقع.

ولقد كان مفهوم "القراءة الفاحصة" - في جانب منه - رد فعل على مفاهيم القراءة السابقة التي جمعت بين نظريات المحاكاة والتعبير، ومحاولة خلّاقة - في جانبٍ موازٍ - للغوص عميقًا في طبقات الأعمال الأدبية، والتحديق المتأني في تضاريسها وتكويناتها وعلاقاتها، مهما صغرت أو تباينت أو تعدّدت، وذلك لتأكيد معنى الخلق في هذه الأعمال، والإبانة عن حال وجودها المستقل، المكتفي بذاته، والذي لا يلفت الانتباه إلّا إلى عناصره التكوينية التي تقتضي تحليلًا دقيقًا، وتمحيصًا متأنيًا، وقراءة فاحصة. وكانت النتيجة تحوّلًا جذريًا لآليات القراءة وعملياتها الإجرائية التي انقطع بها، نهائيًا، مسار القراءات التي انشغلت عن العمل الأدبي بما حوله، أو ما قبله، أو ما يطل عليه، كأنه الزجاج الشفّاف الذي لا ننتبه إلى حضوره في ذاته، بل إلى ما يبين عنه من مشاهد حاضرة قبله، ولا تأثير له فيها إلّا من حيث هو أداة شفافة لرؤيتها، ولفت الانتباه إلى وجودها، سواء في الخارج، حيث الطبيعة أو العالم أو البيئة، أو الداخل، حيث الشعور الفردي أو

الوجدان الذاتي أو الانفعال الفريد للمبدع الذي غدا عمله صورة لشخصيته، أو تعبيرًا عنها بما لا يفارق الدلالة الضيقة للمبدأ الشهير "الأسلوب هو الرجل".

واستبدلت "القراءة الفاحصة" بذلك كله النظر إلى العمل، لا من حيث هو وسيط شفّاف يبين عن غيره، السابق عليه، بل من حيث هو حال وجود مستقل لفعل الإبداع الذي يخلق ما يكتفي بنفسه، وما لا يخرجنا منه إلّا إليه، كأنه زجاج معشّق ملون، تصرفنا تعاشيقه وألوانه عن ما يقع وراءه، ولا تسلط أعيننا إلّا على علاقات تكويناتها، ناسين ما يقع خارجها. فالعمل الإبداعي - من هذا المنظور - هو "الأيقونة اللغوية" أو "المنمنمة الجمالية" التي تفرض على مشاهديها نظرة ميكروسكوبية إلى كل جزئية فيها، مهما دقّت، وإلى كل علاقة تجمع بين الجزئيات أو الجزيئات، في تجاوب دلالي متعدّد الاتجاهات والأبعاد والمستويات التي يوازي فيها تكاثر الدوال تشابكها الذي يقترن بصفة الغموض التي تحوّلت إلى خاصّية نوعية لا تفارق العمل الأدبي بوجه عام، والشعر بوجه خاص، وذلك منذ أن نشر إمبسون كتابه "سبعة أنماط من الغموض"، سنة 1930.

وقد تواصلت إنجازات "القراءة الفاحصة" في صعودها الظافر، عبر أعمال أمثال اف.ار. ليفز (1895 - 1978)، وآي. إيه. ريتشاردز (1893 - 1979)، وتلميذه وليام إمبسون (1906 - 1984) في انجلترا، في موازاة كتابات آلان تيت (1899 - 1979)، وكلينث بروكس (1906 - 1994)، وريتشارد بلاكمور، وروبرت بن وارن (1905 - 1989) وومزات (1907 - 1975) خلال الأربعينات، في الولايات المتحدة، فضلًا عن جون كرو رانسون (1888 - 1974) الذي أعطى هذه الجماعة مسمّاها الذي عُرفت به، منذ أن أصدر كتابه "النقد الجديد" سنة 1941، بعد أن تتابعت إنجازات الجماعة، وصنعت لنفسها تيارًا مستقلًا، واسع التأثير والانتشار.

وسرعان ما أصبحت "القراءة الفاحصة" قرينة استقلال الأدب والوحدة العضوية وكراهية الشرح النثري وخرافة المقصد الثابت، والميل إلى الممارسة النصّية في القراءة التي تبين عن الخصائص النوعية للعمل الأدبي الذي تقوم أبنيته على حال من التوتّر الدائم بين علاقات الصور واللغة والإيقاعات، الأمر الذي أدّى إلى ازدهار القراءات البلاغية بمعناها الذي لا ينفصل عن معنى النقد التطبيقي الذي أنجزت فيه هذه الجماعة إنجازًا متفردًا، خصوصًا في دراسة التقنيات الأدبية التي يغدو بها الأدب أدبًا، والتي قرنت وظيفة القراءة بالكشف عن ثراء النصوص الماثل في مفارقاتها، وتعدّد دلالاتها، وتنوّع أساليبها، وتعدّد الظلال الرهيفة لعلاقاتها اللغوية: "أيقوناتها".

وكان المنطلق الفعلي - بعد عشر سنوات من مقالة إليوت - عن التراث والموهبة الفردية - هو تحديد ريتشاردز - في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" (1929) - لأربعة أنواع مختلفة من المعاني الممكنة في القصيدة (الحس، الشعور، النغمة، المقصد). وهو التحديد الذي كان بمثابة دعوة إلى نمط جديد من القراءة، يبدأ من التسليم بأن كل شعر له قيمة يتطلب قراءة فاحصة. ومنذ ذلك الوقت، تقبَّل النقّاد الجدد أهمية القراءة الفاحصة بوصفها النهج الموثوق به في تقدير قيمة السخرية والمفارقة والغموض والتعقيد وغيرها من الصفات النوعية التي لا يفارقها نسيج القصيدة في ثراء دلالاته. وكان ذلك يعني أن كل كلمة، وكل تركيب نحوي أو صرفي، في القصيدة بوجه خاص، أو العمل الأدبي بوجه عام، تتطلّب الفحص من حيث ما تنطوي عليه أو تومئ إليه من دلالات مباشرة وغير مباشرة. وهو الأمر الذي أدّى إلى ضرورة الانتباه إلى تفاصيل العلاقة المتبادلة بين الأجزاء والكل، في العملية الإدراكية للقراءة التي ينير فيها الكل الأجزاء، وتضيف الأجزاء إلى الكل ما يضيئه. ولم يكن من المصادفة أن يجدّد "النقد الجديد" مراحه في الشعر على وجه الخصوص، فالقصيدة بحجمها القصير نسبيًا، والمحدود مكانيًا، تتيح للعدسات الفاحصة درجة كبرى من دقة الفحص، وعمق النفاذ إلى نسيج القصيدة، لحمة وسداة.

وكان أبرز أعلام القراءة الفاحصة في انجلترا، بعد دعوة ريتشاردز التي كانت انطلاقًا في الأفق الذي استهله إليوت، كل من ليڤز وإمبسون. الأول بمجلته "التفحص" التي تأسست سنة 1932، والتي يدلّ عنوانها على نهجها في قراءة النصوص سطرًا سطرًا، وذلك في المدى نفسه الذي مضى فيه إمبسون لتحديد "الغموض" في النصّ الشعري، الذي يدعو إلى تحليله كلمة بكلمة بواسطة القراءة، التي لا تغفل أي ملمح لغوي، مهما بدا رهيفًا أو بالغ الصغر، فلا سبيل إلى قراءة القصيدة إلّا بوضع أصغر تفاصيلها تحت عدسة المجهر القرائي الذي لا يغفل شيئًا. وقد تركت منهجية إمبسون في القراءة تأثيرها البالغ على "النقد الجديد" في الولايات المتحدة بوجه عام، وعلى قراءات كلينث بروكس بوجه خاص، وذلك في مدى قراءته الفاحصة التي كشف فيها - في النصوص المقروءة - مناطق ظلّت معتمة من قبله، في الشبكة المعقدة التي تتكوّن من علاقاتها روائع الأعمال الإبداعية، أو في مدى بحثه في علاقة "الشعر الحديث والتراث"، الذي انطلق فيه من حيث انتهى إليوت، مؤكّدًا - من دون أن يسمّيها - فاعلية التناصّ، التي أصبحت لازمة من لوازم العلاقة التي يستحضر فيها اللاحق إبداعات السابق، ويعيد تشكيلها وخلقها

بما يؤكد زمنه، وتفرد إبداعه الذي لا يلفت الانتباه إلّا إلى تشكيله الفريد، وقد اقترن ذلك بالمفارقة التي لا تنفي تفاعل النصّ الجديد، المتفرد، المستقل بذاته، والمكتفي بنفسه، مع كل النصوص التي يستعيدها في تركيبات إبداعية جديدة، لا تلفت الانتباه إلّا إلى نفسها بالدرجة الأولى، وذلك بما يؤكد تفاعله الخلّاق مع النصوص السابقة عليه في التراث الذي أعادت الحداثة إنتاجه.

وقد أحال بروكس القراءة الفاحصة إلى نهج تطبيقي تعليمي في آن، وذلك خلال أعماله المتتابعة التي أصدرها منفردًا، أو بالاشتراك مع بعض أقرانه في النقد الجديد، وعلى رأسهم روبرت بن وارن الذي أصدر معه: "فهم الشعر" (1938)، و"فهم القصة" (1942)، وأخيرًا، "فهم الدراما" (1948). وهي الأعمال التي استمرت هيمنتها على طرائق تدريس الأدب ومقارباته النصّية في الجامعات الأمريكية، وكان ذلك في السياق الذي تأكدت به دعوة النقد الجديد إلى استقلال دراسة الأدب بمنهجها، استقلالها بموضوعها المكتفي بنفسه. وهو الأمر الذي أكّده ريتشاردز في كتابه "النقد التطبيقي" (1929)، الذي كان تجربة تعليمية رائدة من تجارب القراءة الفاحصة، ودعوة مباشرة لتحذير القراء - الطلاب من أن يفرضوا على القصيدة المعايير الخارجية، سواء كانت معايير أخلّاقية أو منطقية، أو سياسية، أو حتى معايير قد يفرضها الأستاذ على طلابه في الفصل الدراسي، وهو يقرأ معهم نماذج من القصائد التي يمارسون فيها نقدهم التطبيقي. فالقصيدة كيان لغوي، أهم ما فيها ما تقوله من حيث هي قصيدة، فيما يؤكد بروكس في كتابه "زهرية متقنة الصنع" (1947)، بعيدًا عن ما أطلق عليه ومزات وأقرانه "وهم المقصد"، الذي سعى "النقد الجديد" كله إلى تقويض دعائمه، والقضاء على إمكانات انحرافه بالقراءة. وكان ذلك من منظور مقاربة القصيدة بما يؤكد أن معناها داخلي، لا ينبع إلّا منها، ولا ينتج إلّا عنها، فهو معنى تحدّده لغتها - نحويًا ودلاليًا وصرفيًا - وليس ما يمكن أن يقوله الشعراء في أحاديثهم، أو خطاباتهم، أو مذكراتهم، في ما يتصل بمقاصدهم من كتابة القصيدة، وهو ما كان بؤرة اهتمام الدراسات الأدبية التقليدية والتاريخية.

وترتب على ذلك تصور مؤداه أن "الأنا" التي تتحدّث في القصيدة الغنائية هي من خلق القصيدة، ويجب النظر إليها بوصفها شخصية درامية، ليست الشاعر الذي كتب القصيدة، واستقلت عنه كما انفصل عنها بعد كتابتها. وهو أمر يجعل من أي تفسير يقدّمه الشاعر عن قصيدته، أو أي تحديد لمقصدها، مجرد احتمال لا ميزة له على غيره من

الاحتمالات القرائية الممكنة. بل لعله أدنى مكانة من غيره الذي لا يغفل أي عنصر من العناصر اللغوية التي تنبني بها القصيدة، خصوصًا من حيث هي وجود لا يهدف إلى توصيل معرفة سابقة الصنع، بل معرفة في حالة صنع، معرفة لا تقع خارج القصيدة، وإنما داخلها، حيث التوتر الذي لا تخلو منه العلاقات بين عناصرها بما يقارب ما بينها وبين الدراما في المدى الذي يومئ إلى صراع العناصر في القصيدة التي تؤسس وحدتها المتكاملة بالتصالح بين الدوافع المتعارضة والمتصارعة.

ويتبع ذلك أن معنى القصيدة هو، دائمًا، وظيفة وجودها اللغوي الذي يتجسّد به وفيه توتّر عناصرها وتفاصيلها الداخلية الحية التي تتأبى على أي جوهر نثري، أو مقابل شارح. وعلي أي محاولة لاختزالها في مقصد جامد وحيد. أعني الاختزال الذي ظل النقد الجديد يعدّه بمثابة تهديد لوجود القصيدة. ويرى في محاولات نثر القصيدة ما يشبه "السقالات" التي يمكن نصبها حول مبني من المباني، ولكن من دون أن تغدو هي إياه، أو تحل محله. ويلزم عن ذلك، أخيرًا، أن الوجود الحيوي للقصيدة هو نتاج تكاملها الفعّال الذي تتبادل فيه الأجزاء التأثّر والتأثير، في وحدة عضوية لا يمكن فصل عضو من أعضائها إلّا وتداعى له سائر الجسد القائم على تماسك كل أجزائه وتلاحمها. ولكن مع التسليم بوجود فارق بين الوحدة العضوية للجسد الإنساني والوحدة العضوية للقصيدة، فالثانية لا تخلو من التوتر أو الصراع الذي ينسرب في علاقات البناء الذي يعطي لكل عنصر من العناصر معناه، داخل سياقه، ويستمد من التفاعلات المتوترة للعناصر أو الأجزاء معناه الكلّي في شموله وتكامله.

وطبيعي أن يكون المجال الأثير للقراءة الفاحصة هو الشعر الذي تتميّز قصائده بحجمها القصير نسبيًا، بالقياس إلى الرواية أو المسرحية، فالقراءة الفاحصة - في معظم كتابات النقد الجديد - تظل مقترنة بالشعر، ومتوجّهة إليه بالدرجة الأولى. ذلك على الرغم من تأكيد عدد من النقّاد الجدد أن ما ينطبق على الشعر ينطبق على غيره، وأنهم التفتوا إلى أنواع أدبية، غير الشعر، ليؤكدوا شمول المبادئ النظرية التي انطلقوا منها إلى مجالات التطبيق. ومع ذلك، يظلّ الشعر هو النوع الأثير لممارسة النقّاد الجدد الذين رأوا فيه التمثيل الأكمل للخاصية النوعية للأدب بتعقّد علاقاته الدالّة على غيرها، دلالة الجنس الأكثر تمثيلًا - عند التطبيق - على غيره من الأجناس أو الأنواع. لكن هذا التأكيد ظل في دائرة التبرير الذي لا يقلل من حقيقة التركيز على الشعر بالدرجة الأولى، وذلك

بما جعل القراءة الفاحصة - في التحليل الأخير - تدور في دائرة محدودة، بالقياس إلى غيرها من طرز القراءة التي ارتبطت بمجموعات نقدية مغايرة، أو معادية. وهي مجموعات لم تتردّد في اتهام القراءة الفاحصة، في سياقاتها داخل النقد الجديد، بأنها قراءة شكلية، غير تاريخية، تفترض وجود العمل الأدبي في حال من الفراغ الذي يشبه العدم، بعيدًا عن تفاعلات الواقع الذي أنتجه، أو أفق الاستقبال الذي يعاد إنتاجه فيه.

القراءة البنيوية

يمكن أن نعد ما كتبه رولان بارت (1915-1980) عن النشاط البنيوي بمثابة بيان (مانيفستو) عن البنيوية من حيث هي منهج في دراسة الظواهر، أي من حيث هي نشاط يمارسه البنيويّ بهدف تعقل الظواهر وفهم النصوص. وهو يبدأ مقاله بتأكيد دين البنيوية إلى علم اللغة عند دي سوسير، وذلك من حيث ما يقوم عليه هذا العلم. أولًا، من تمييز بين اللغة والكلام، اللغة من حيث هي نسق ثابت يكمن وراء الظواهر المتغيّرة، والكلام من حيث هو تجلّيات متغيّرة، متحوّلة، تكشف - في تحليلها أو قراءتها - عن بنية أو أبنية ثابتة، هي قوانين عقلية، كلية، عميقة، ترتد إليها الظواهر المتعدّدة، كاشفة عن نظامها المتلاحم، وقواعدها النسقية التي تشبه قواعد اللغة التي يرتد إليها كل فعل من أفعال الكلام في متغيّراته اللانهائية.

وكان اكتشاف هذه القوانين هو الوعد البنيوي البراق بتأسيس منهجية علمية، منضبطة انضباط علم اللغة عند دي سوسير بوجه عام، وعلم الأصوات عند تروبتسكوي بوجه خاص. واقترن ذلك بفهم الأعمال الأدبية، أو قراءتها، بوصفها تجلّيات متغايرة الخواص (كلام) للقوانين الكلية (اللغة)، التي تكمن وراء التجلّيات المتكاثرة إلى ما لا نهاية، لكن التي تتحدّد حركتها أو تحوّلاتها - في مداها اللانهائي - بالقوانين الكلية الكامنة التي أصبح اكتشافها مرادفًا لعلم الأدب الجديد، أو البويطيقيا الواعدة. وبقدر ما أصبحت الأعمال الأدبية المنفردة أبنية صغيرة، تومئ إلى الأبنية الكبرى، في غيابها عن الحضور، أصبحت قراءة هذه الأعمال محاولة لاكتشاف الخصائص القارة التي تحدد أدبية الأدب، أو شعرية الشعر، أو قصية القص.. إلخ. وكانت الثنائية التي تجمع ما بين أبنية الأعمال الأدبية التي نقرأها والأبنية الكبرى التي يتطلّع البنيويّ إلى الكشف عنها، من حيث هي قوانين كامنة، ترتد إليها متغيّرات الأعمال الأدبية، موازية لثنائية الحضور والغياب، في

كل عمل أدبي من حيث هو بنية، لا يكتمل فهم العناصر الحاضرة فيها إلّا في علاقاتها بالعناصر الغائبة عنها، وذلك في جدلية الحضور والغياب التي تفتح البنية علي غيرها، وتجعل منها بنية متناصة بالضرورة. وهو أمر يؤدي إلى المفارقة الواقعة بين تصور بارت البنية الأدبية - في مرحلته الأولى - بوصفها شبيهة بالفعل اللازم الذي لا يتعدى إلى مفعول في النحو، وذلك في نوع من الاكتفاء الذاتي، وتصور بارت نفسه للبنية من حيث هي جدل مستمر بين علاقات الحضور والغياب، كما يحدث في إشارات المرور التي لا يدل ما نراه حاضرًا منها إلّا في علاقته بما هو غائب عن أعيننا. أعني الجدل الذي يجعل البنية مفتوحة على التناصّ الذي يغدو عنصرًا تكوينيًا من عناصرها. وكان الحل الشكلي لتجاوز التناقص الذي تنطوي عليه هذه المفارقة هو تجاهل طرفها الثاني، والتركيز على الطرف الأول الذي يجعل من بنية الكتابة فعلًا لازمًا بالمعنى النحوي - إذا استخدمنا لغة بارت في مرحلته التي كتب فيها مقاله عن "النشاط البنيوي" سنة 1963.

ولذلك ذهب، في هذا المقال، إلى أن استخدام أزواج اصطلاحية مثل الدوال والمدلولات، اللغة والكلام، الآني والمتعاقب، هي العلامة الاستهلالية التي تميّز البنيوية عن غيرها من أساليب الفكر. ويشير الزوج الأول إلى النموذج اللغوي الذي أقامت عليه البنيوية تصورها لشعرية الأنواع الأدبية على سبيل التفريق، أو الشعرية الأدبية العامة التي هي مجموعة من المبادئ القارة التي تمايز بين الأدب وغيره من الانشطة الإنسانية. ويوازي ذلك إشارة الزوج الثاني (الآني والمتعاقب) إلى تفضيل الأول على الثاني في النظر إلى الأنساق، الأدبية وغير الأدبية، من حيث هي أبنية قائمة في الآن، لا يتم البحث فيها بالنظر إلى تاريخها، أو أصولها، أو جذورها، وإنما بالنظر إلى علائقيتها الآنية التي تكشف متغيّراتها في علاقتها بثوابتها، وذلك في الثنائية التي يواجه فيها الدال مدلوله في علاقة اعتباطية، غير قابلة للتعليل المنطقي، وإن كانت قابلة للتصنيف الذي يبدأ من تثبيت الزمن، بوصفه عملية إجرائية، وينتهي بتثبيت القواعد الحاكمة التي هي موضوع "علم الأدب".

وكون البنيوية نشاطًا، من هذا المنظور الذي أكدّه بارت، يعني أنها تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية التي تهدف إلى إعادة تشييد "الموضوع" بطريقة تكشف عن القواعد الوظيفية له. ولذلك فالبنية صورة Simulacrum للموضوع، ولكنها صورة موجهة لافتة لأنها تبرز شيئًا يظل غير مرئي، أو غير متعقل في الموضوع الطبيعي الذي توازيه. ويعني

ذلك أن النشاط البنيوي يبدأ - في مقاربة موضوعه - بتفكيكه ورده إلى عناصره، وينتهي بإعادة التركيب الذي يمنح الموضوع مغزاه وقيمته. وليس ذلك بالشيء الهيّن في ما يقول بارت، لأن هناك شيئًا جديدًا يحدث ما بين الموضوع الذي ينحلّ إلى عناصره وصورته التي هي إعادة تركيب، يكشف عن العلاقات بين هذه العناصر. وما بين لحظة التفكيك ولحظة التركيب، يقع زمن النشاط البنيوي، وينتج تعقل الموضوع أو فهمه، ومن ثم قراءته. فالصورة التي يعاد بناؤها بعد تفكيكها هي العقل الإنساني مضافًا إلى الموضوع، في حال قراءته، وتلك إضافة لها قيمة أنثروبولوجية، من حيث هي الإنسان نفسه: تاريخه ومواقفه وحريته والمقاومة التي يواجه بها عقله الطبيعة. ويترتب على ذلك أن التركيب البنيوي للموضوع بعد تفكيكه لن يكون انطباعًا عن العالم، وإنما صنع حقيقي لعالم يشبه الأول، لكن ليس بهدف نسخه أو محاكاته، وإنما بهدف فهمه وتعقله.

وإذا نقلنا هذا التنظير من مدى فهم البنية إلى مدى القراءة التي هي، بدورها، سعي لتعقّل الموضوع المقروء، فإن النتيجة تظل واحدة، لا تفارق فيها دلالة القراءة دلالة النشاط العقلي الذي يقع ما بين زمني التفكيك والتركيب، وذلك بما يجعل من فعل القراءة، في علاقته بالنصّ المقروء، فعلا يضيف إلى موضوعه المقروء بالكشف - أولًا- عن العلاقات القائمة بين عناصر بنيته الذاتية، والكشف - ثانيًا - عن ما تجلّيه هذه البنية من أبنية كلية، أو مبادئ شاملة تحتية تنتمي إليها بنية العمل المقروء انتماء النتيجة إلى أسبابها.

وما يحسب للبنيوية - في هذا الاتجاه - هو أنها اتسعت بفهم البنية، ونقلها من الدائرة اللغوية المحدودة إلى دوائر العلامات غير المحدودة التي تتجلّى في ظواهر الكون كله، باحثة عن أنساق القوانين الكلية نفسها، ابتداء من اللغة غير الأدبية، وليس انتهاء بالعلامات غير اللغوية التي تقع في مدى الإدراك الإنساني، وتجمع ما بين الإعلانات والبوسترات والأفلام وتنويعات الأزياء والفنون التشكيلية، وعلى رأسها الرسم. ولم يكن هدف القراءة البنيوية - في كل هذه المجالات العلاماتية - قرين النظر إلى "البنية" بوصفها ناتج مجموع الأجزاء، وإنما بوصفها محصلة العلاقات بين هذه الأجزاء، العلاقات التي يعني اكتشافها الإبانة عن الكيفية التي أصبحت بها البنية ممكنة، فغاية القراءة البنيوية- في النهاية- ليست الإنسان المزوّد بالمعاني، بل الإنسان صانع المعاني، الأمر الذي يعني أن مضمون المعاني ليس هو الذي يستنفد الأغراض الدلالية للإنسانية، بل الفعل الذي يتم به إنتاج هذه المعاني التي تظل في حالة صنع دائمة.

ومن هذا المنظور، أمكن أن يحلل كلود ليڤي شتراوس الأساطير، ومنها أسطورة أوديب على سبيل المثال، بردّها إلى مكوّناتها الرئيسية التي تتضام في عدد من الوحدات الصغرى، أو الميثيمات (العناصر الصغرى للأسطورة) القابلة للتصنيف في مجموعات يتشكّل من قراءتها أفقيًا ورأسيًا معنى الأسطورة التي تمضي بها القراءة البنيوية إلى اتجاه غير مسبوق. وفي مدى مقارب، بحث ميشيل فوكو (الذي ظل يدفع عن نفسه الصفة البنيوية) عن أنساق المعرفة (ابستيماتها) المتغيّرة، في تحوّلاتها التي تصل ما بين أنظمة الانضباط والعقاب والأنظمة التي تجمع مفاهيم الجنس وممارساته، في موازاة تحليل الأعمال الإبداعية، خصوصًا تحليله البديع للوحة ڤيلاسكيز "الوصيفات" في كتابه "الكلمات والأشياء". وقبل رولات بارت وفوكو، راد الطريق رومان ياكوبسون (1896-1982) الأب الروحي للبنيوية بتحليله للمرض اللغوي - الحُبْسة - على أساسي من مبدأي التراصف الأفقي والتبادل الرأسي، وقطع استمرار تقاليد "النقد الجديد" - في الولايات المتحدة - بقراءته المغايرة للحدث الكلامي في بيانه الشهير عن "علم اللغة والشعرية". وهو البيان الذي قام بتحليل "الحدث الكلامي" إلى عناصره التكوينية الستة (سياق، رسالة، مخاطِب (بكسر الطاء) مخاطَب (بفتح الطاء)، اتصال، شفرة) مؤكّدا أن كل عنصر من هذه العناصر يحدّد وظيفة مختلفة للغة. بحسب تغيّر علاقاته، أو تغيّر حركته ما بين صدارة "الحدث الكلامي" ومؤخرته، وذلك بما يجعل منه : إما عنصراً مهيمنًا، أو عنصرًا ثانويًا. فتتعدّد وظائف اللغة ما بين وظيفة شعرية يكون التركيز فيها على الرسالة، أو وظيفة انفعالية يكون التركيز فيها على المخاطب أو المتكلم، وهكذا دواليك. وفي الاتجاه نفسه، مضى رولان في قراءة الأزياء (الموضة) من حيث هي نسق دال، قابل لاكتشاف وظائفه بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية التي تمنح كل طاقم أو تركيبة (ensemble) معنًى ومغزًى، شأن الأزياء في ذلك شأن الإعلانات في تحويلها إلى دوال يمكن إخضاع علاقاتها للتحليل الدلالي الذي يبين عن النسق المضمر بتجلّياته المتغيّرة التي توازي الكلام، في كتابه "أسطوريات".

وقد استهل رولان بارت ثورته في مدى القراءة بالخروج على النقد التاريخي والبيوجرافي الذي كان سائدًا في جامعة السوربون التقليدية في ذلك الوقت. وابتدأت ثورته، بقراءته الصادمة في كتابه "عن راسين" الذي زلزل أركان التقاليد الأكاديمية التي أرساها جوستاف لانسون. وكانت الدراسات السابقة عن راسين، وأقرانه من أمثال باسكال، قد استجابت إلى قضايا السياسة والأخلّاق والدين، التي أثارتها الخمسينات

وما قبلها، حيث وجد الماركسيون ما يرهص بالمؤثرات والإيديولوجيات التي تسبق الثورة. أما بارت فقد أراد أن يعالج كتابات الأدباء القدماء، أو الكلاسيين، من منظور قراءته النصّية التي تتجنب طريقة السيرة التي تقوم على إعادة ترتيب الحياة، وتتجنب التناول الاجتماعي الذي تضمّنه منهج البنيوية التوليدية، في قراءة لوسيان جولدمان الذي وصل الرؤية التراجيدية عند راسين بإيديولوجيا المجموعة الجنسينية التي دعمت نبالة الرداء، وذلك في كتابه "الإله الخفي". أما بارت فقد لجأ إلى طريقة مغايرة، ساعيًا وراء اكتشاف العناصر العلائقية التي ينبني بها مسرح راسين، ذلك المسرح الذي لا يدور حول الحب بمعناه التقليدي، ولكن حول القوة الكامنة في الموقف الشهوي، ذلك الذي يتجلّى في أوجه الصراع الناتج عن تحطيم الشفرات الأخلّاقية وتقلب الحظ الذي لا يكف عن مباغتة الأبطال. وكانت النتيجة ما انتهى إليه من أن مسرحيات راسين لا تتكشّف عن أطر معقولة مغايرة للنظرة الأخلّاقية إلى العالم التي أقرّتها المؤسسة الأدبية الفرنسية، بل تتكشّف عن أنثروبولوجيا راسينية، يولد نسقها المعقّد - بتنميطه البالغ لتعارضات الموضوع - مجموعة من الأبنية النفسية التي لم يسمع بها أحد (أو التي قمعت) من قبل.

وكان طبيعيًا أن تستفز قراءة بارت الجديدة لراسين المؤسسة التقليدية للدرس الأدبي، المؤسسة التي ناب عنها ريمون بيكار، بوصفه أحد دارسي راسين التقليديين في السوربون، في الهجوم العنيف علي "هذا الخليط المتنافر من النزعات الماركسية والوجودية والفينومينولوجية والبنيوية"، وذلك في كتيب هجائي بعنوان "نقد جديد أم دجل حديد" (1965)، وردّ بارت على هذا الكتيب في العام اللاحق بدراسة جعل عنوانها " النقد والحقيقة"، مجددًا ثورته على ما سمّاه "نقد الجامعة"، الذي رأى فيه تجسيدًا للرجعية السياسية.

وقد خلق كتاب بارت وهجوم بيكار عليه مع تعقيب بارت على الهجوم معركة واسعة الانتشار بين القدماء والمحدثين، وصفها بتفاصيلها الدالّة - كما أشرت من قبل - سيرجي دوبروفسكي في كتابه "لماذا النقد الحديث؟" (1966)، الذي ترجمه إلى الإنكليزية ديريك كولتمان بعنوان "النقد الجديد في فرنسا" (1973). وقد أثارت هذه المعركة العديد من الأسئلة حول كيفية القراءة وحدودها. وكانت استجابة بارت إليها في ما طرحه من مبادئ حرص على تأكيدها في دراسته عن "النقد والحقيقة". وكان ذلك حين أكّد أن المبدأ الحاكم للقراءة ليس هو "الحقيقة" وإنما "السلامة"، فالناقد

لا يكتشف حقائق، وإنما يكتشف أشكالًا من السلامة في التفسير. وإذا كان النقّاد قد ركزوا، في قراءتهم السابقة عن راسين على هدف بعينه، هو الحديث بصدق عن الحقيقة عنده، على أساس أن اكتشاف هذه الحقيقة، في نصوصه، هو ما يعطي للقراءة صفاتها الموضوعية، أو حقيقتها العلمية. هذا النوع من الحقيقة لا وجود له عند بارت، وهي أشبه بالمطلق الميتافيزيقي الذي ينكره، مؤكّدًا أن النقد - ومن ثم القراءة - شيئ آخر، مختلف عن الحديث المنضبط باسم مبادئ الحقيقة. إن موضوع القراءة ليس العالم وإنما هو الخطاب، خطاب كائن إنساني آخر. والنقد - أو القراءة - خطابٌ ثانٍ عن الخطاب الأول، لغة ثانية، أو لغة شارحة كما يقول أصحاب الوضعية المنطقية. وإذا كان النقد مجرّد لغة شارحة، فإن مهمته ليست اكتشاف حقائق عن العالم على نحو ما يوجد في النصّ، وإنما اكتشاف الخطاب الذي يتركب به النصّ من حيث هو لغة، واللغة ليست صادقة أو كاذبة في هذا السياق، وإنما هي سليمة أو غير سليمة. سليمة بمعنى أنها تؤسس نسقًا متجانسًا من العلامات الذي يتطلب نسقًا متجانسًا من القراءة التي لا يمكن اختزالها في مبادئ ثابتة، وقدرة هذا النسق الثاني على احتواء التعارضات والمفارقات في النسق الأول، أو النصّ المقروء هي الوجه الموازي لحرية الناقد في اختيار المدخل الذي يريده لمقاربة النصّ المقروء، ليس بهدف الوصول إلى حقيقته وإنما بهدف ما يراه تفسيرًا سليمًا، يلقي ضوءًا جديدًا على النصّ، ويدفع القراء إلى إعادة قراءته، كاشفًا عن كل ما يظل في حاجة إلى الكشف. وما يعنيه مبدأ الحرية، في هذا السياق، يحدّده شرطان، شرط داخلي يتمكّن معه الناقد من أن يقيم تفسيره على معقولية تؤدي إلى اتساق تفسيره للنص، والشرط الثاني مدى ما يضيفه مدخله الجديد إلى النصّ.

وقد مضى بارت في قراءاته البنيوية بعد ذلك، معيدًا النظر في النصوص الكلاسيكية التي كشف فيها عن أبعاد وآفاق ما كان يمكن أن يصل إليها النقد التقليدي. وما فعله مع راسين كان مقدّمة لما فعله مع بلزاك حين توقف عند واحدة من قصصه، بعد تمييزه بين نوعين من النصوص على أساس من خصائصها القرائية أو الكتابية، أما نصوص القراءة فهي نصوص تقليدية عادة، ساكنة، تقرأ نفسها بنفسها، على نحو تدعم معه نظرة جامدة إلى الواقع، وتؤدي دورها بوصفها نموذجًا متخلّفًا تجاوزه عالمنا. أما نصوص الكتابة فهي نصوص تفرض النظر إلى طبيعة لغتها في ذاتها، وليس النظر من خلال اللغة إلى عالم واقعي مقدور. والهدف هو أن تورطنا لغتها المراوغة في نشاط خطر، بهيج، نعيد معه خلق العالم في الزمن الآني للقراءة، بعيدًا عن أي علاقة ثابتة بين الدال والمدلول،

وفي مراح لا حد له للدوالّ التي تظل حائمة، تتراقص في نصوص الكتابة، مقابل الدوال التي تمشي الهوينا في نصوص القراءة.

وعلى أساس من هذا التمييز، توقف بارت عند قصة سارسين في كتابه الشهير (Z /S) الذي يحمل عنوانه التعارض الدال بين حرفين، يومئان إلى الخلاف بين نسبة الاسم إلى المؤنث أو المذكر، ومن ثم إلى اختلاط المعنيين في شخص واحد، هو الذي تدور حوله القصة التي أتاحت لبارت التلاعب الدلالي، في حركة حرة تنطوي على شفرات خمس (تأويلية، ودلالية، ورمزية، وإشارية، وأحداثية)، جعلها بارت عناصر تكوينية تكشف عنها القراءة بالتطلع إلى علاقات الوحدات الصغرى، أو المفردات التي انحل فيها النصّ في فعل التفكيك ليعود إلى التركيب الذي تتكشف به حركة العلاقة بين الوحدات التي يؤدي كل تغيّر في أي مستوى من مستوياتها إلى تغيير غيره.

لكن المسافة بين بارت الذي كتب النشاط البنيوي سنة 1963 وبارت الـذي كتب (S/Z)سنة 1970، هي المسافة بين البنيوي الذي كان يحلم باكتشاف الأبنية الكلية القارة (بوصفها لغة) وراء تجلّيات الأعمال الأدبية (بوصفها كلامًا)، ومابعد البنيوي الذي اكتشف استحالة تحقيق الحلم الذي لم يكن سوى وهم. فلم تظهر الأبنية العقلية، ولم يعد البحث عنها صالحًا لعالم مابعد مايو - يونيو 1968، الذي زلزلت فيه ثورة الطلاب في فرنسا أركان البنيوية التي عزلت البنية عن التاريخ، واغتربت بالإنسان في سجون النسق والنظام التي حطم جدرانها الطلاب الذين رفعوا الشعار الشهير "فلتسقط البنيوية". وهي الثورة التي أدت إلى تغيير مفاهيم القراءة البنيوية، وتحوّلها إلى مابعدها، حيث مراح الدوال في فعل القراءة الذي أصبح فعلًا من أفعال اللذة، وإعادة الاعتبار إلى الطرف الثاني الذي أهمل في المرحلة الأولى من البنيوية، أعني الطرف الذي يجعل من التناصّ عنصرًا تكوينيًا من عناصر البنية التي أصبحت مفتوحة على غيرها من الأبنية، وذلك في فعل القراءة الذي ينقل فاعلية التناصّ من النصّ الكتابي إلى قارئه الذي أصبح حضوره فاعلًا، ومهيمنًا، ومتحررًا في الوقت نفسه.

فاعلية القراءة

مفهوم "القراءة" مفهوم معاصر نسبيًا، ذلك على الرغم من كل الإشارات السابقة إليه، والصفات المتعدّدة التي اقترنت به اصطلاحًا، ولكن شيوعه - بوصفه مفهومًا مركزيًا فاعلًا، يجتذب الانتباه، ويثير الاختلاف - قريب العهد، سواء في اقترانه بفاعلية القارئ في إعادة إنتاج النصّ من ناحية، أو الدخول معه في علاقة تفاعل متغايرة الخواص من ناحية موازية. ولا يزال المفهوم يتحرك في هذا المدار المفتوح الذي يؤكد حرية "القراءة" وأفقها الذي لا سقف له، خصوصًا بعد التأثير العاصف الذي تركته فلسفة التفكيك النقضية التي قادها جاك ديريدا (1930 - 2004) وتيارات مابعد البنيوية التي انقلبت عليها، واتسعت بآفاقها، وذلك ابتداء من مقالة - بيان رولان بارت (1915 - 1980) عن "موت المؤلف" وإعلانه الصاخب - في وقته - أن موت المؤلف يعني حياة القارئ. وهو الأمر الذي أعطى الحرية كاملة للناقد في عمليات التفسير والتأويل، ومنح حق الوجود حتى لما أطلق عليه بعض المتحمسين للتفكيك اسم "إساءة القراءة" (misreading)، التي غدت لها أهميتها في مدى صعود فاعلية القارئ، مقابل أفول الكاتب وتشظيَ حضوره الذي لم يخلُ من صفات لاهوتية ميتافيزيقية.

وكان ذلك بعد أن تحوّلت الكتابة - في الوعي مابعد البنيوي ومابعد الحداثي على السواء - إلى شبكة لا نهائية من المتناصّات التي جعلت من الكاتب وسيطًا سلبيًا بمعنى من المعاني، وعنصرًا محايدًا بمعنًى موازٍ، تتلاقى من خلاله النصوص التي لا نهاية لها أو حدّ، فتعيد تشكيل نفسها في كل فعل من أفعال التلقي، وذلك بما يجعل من "مقصد" الكاتب بمعناه القديم محض وهم أو سراب، ويجعل من القراءة فعلًا خلّاقًا لإعادة إنتاج دلالات ومعاني النصّ، وذلك في كل فعل من أفعال القراءة التي غدت فعلًا من أفعال التناصّ بأكثر من معنى.

وعندما نتحدث عن التناصّ، في هذا السياق، المتمرّد على ثنائية "المعنى" الوحيد و"الدلالة" المتعدّدة، أو "المقصد" الثابت و"الدلالات" المتغايرة، فإننا ننتقل من الاهتمام بالكاتب والعمل إلى الاهتمام بالكتابة والقراءة، وذلك في السياق الذي استبدل آليات القراءة وأفقها المفتوح بمقاصد الكاتب ومعانيه الثابتة، في ما زعم أمثال هيرش، وهو الأمر الذي لا يزال يعني الانتقال من المؤلف بوصفه المصدر الأعلى الأوحد للعمل إلى القارئ بوصفه العامل الأفعل في الشبكة اللانهائية من استراتيجيات القراءة التي أصبحت أنشطة متحررة من القيود الوضعية، منطوية على استقلالها الذي لا يؤرق نفسه بمقصد الكاتب الذي ينفصل، بدوره، عن عمله أثناء إنتاجه، ويغدو نقطة تجمع لمتناصّات لا حدّ لها، تنقل معنى الفاعلية منه إلى القارئ، في العملية التي لا تتوقّف في كل فعل من أفعال القراءة، ولا تكف عن التجدّد والتحوّل والإضافة الكمية والكيفية، وذلك بما يؤكد الحضور القرائي للقارئ لا الحضور النصّي للكاتب، الذي يتحوّل إلى شبح رهيف الحضور، أو إلى "أطياف" إذا استخدمنا مصطلح ديريدا في كتابه الشهير عن ماركس.

ويعني ذلك - عند رولان بارت مابعد البنيويّ - أن المؤلف لا يوجد في النصّ بالمعنى الأنطولوجي لأن الموجود هو اللغة - الفضاء، وليس الكائن الذي اتسم بسمات الخالق. وكان مالارميه Mallarmé (1842-1898) أول من تنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل المؤلف الذي كان لا يزال، إلى ذلك العهد، مالكًا لها، ومنشئًا لأعمالها، وهو لم يكن كذلك بالقطع. فاللغة هي التي تتكلّم وليس المؤلّف في ما يقول بارت، الذي يمضي في اندفاعته الحماسية قائلا: أن أكتب معناه أن أبلّغ عن طريق محوٍ أولي شخصي. هذا المحو هو ما ينبغي تمييزه عن الموضوعية التي كان يقول بها كتّاب القصة الواقعية، وهو النقطة التي لا تعمل فيها إلّا اللغة "الذات" التي يؤدي حضورها إلى خلخلة المكانة التقليدية التي كانت للمؤلف، الخالق، الصانع الأوحد لعمله، حيث تحل محله في المكانة، والرتبة، والقيمة، اللغة بوصفها منظومة مفتوحة على منظومات، متفاعلة ومتصارعة مع غيرها من الأنظمة، وذلك بما يجعلها منطوية، دائمًا، على إمكانات الخروج المباغت على المعاني المتوقعة، وقرينة الإحباط المستمرّ للتوقّعات الدلالية التي يسبق بها القراء نهايات الأعمال كما يسبق العارفون بالشعر العربي - في أدنى درجات القيمة فيه - ابتداءات البيت إلى نهاياتها، فيسبقون كلمة القافية بلفظها المتوقّع. وكما أنه لا شيئ من ذلك في الموسيقى الحديثة التي تنبني على إحباط التوقع أكثر من إشباعه، فلا شيئ بالقدر

نفسه في لغة النصّ الذي ليس بحال من الأحوال وصف كلمات لا يتولّد عنها سوى معنى واحد، أو وحيد، فلا مجال للوحدانية في هذا المدى الذي يرفض حال وجود المؤلف الذي لا شريك له في صنع نصه، فالنصّ ليس رسالة هذا الواحد المفرد، وإنما هو رسالة الجمع في صيغة مفرد مجازي. إذا استخدمنا بعض لغة أدونيس، فهو فضاء مفتوح وليس أثرًا منتهيًا أو عملًا منجزًا، فضاء لا حدود لأبعاده، أو تصارعاته، أو علاقاته المتعارضة مع أسلافه من النصوص التي ينطوي عليها ويعيد إنتاجها. هكذا، يغدو النصّ مجرّة متعدّدة الأبعاد، تتمازج فيها، وتتعارض داخلها، كتابات لا أول لها ولا آخر، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة أو تميّزا أو قيمة، فمجرة النصّ نسيج لا ينتهي نسجه أو يكتمل، مثل ثوب عرس بنيلوبي الشهير في "الأوديسا"، ذلك لأنه ينحل باستمرار، ولكن في شبكة من الاقتباسات المتكافئة التي تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة. وكاتبه لا يملك سوى أن يحاكي - بمعنى من المعاني - ما هو متقدم عليه، وسابق له، من دون أن تكون كتابته أصلية على الإطلاق. فالأصلية - من حيث هي صفة - تعني الابتداء، والكتابة فعل لا يعرف هذه الصفة. فالمؤلف ينطوي على صفات "الناسخ" الذي لا يكفّ عن النسخ، لكنه مع كل فعل من أفعال هذا النسخ يعيد إنتاج المنسوخ في نصوص هي، في ذاتها، شبكة من العلامات التي تومئ إلى علامات أخرى غيرها إلى ما لا نهاية، ولذلك فالنصّ "محاكاة ضائعة" لا تتوقّف عن العودة إلى الوراء.

أما القارئ فهو الفاعل الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة من دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف، فليست وحدة النصّ في منبعه وأصله الذي هو شبكات هائلة من النصوص التي يعاد صنعها أو نسخها، وإنما وحدة النصّ في اتجاهاته التي تتعدّد، ويمكن أن تتنوّع إلى ما لا نهاية. وكل ذلك متعلّق بالقارئ الذي يناط به حل شفرات هذه "المحاكاة الضائعة"، التي تردّد أصداء غيرها الذي لا يكف عن التجاوب في وعي - أو لا وعي - القارئ أثناء فعل القراءة. خصوصًا حين يوازي وعي - أو لا وعي - القارئ النصّ في حرية علاقاته التي لا تنغلق في مدار بعينه، بل تظل محافظة على إمكانات إنتاجها وإعادة إنتاجها بلا توقف، فتقود إلى ما قبلها، وما حولها، ومابعدها.

ويلزم عن ذلك أنه لا سبيل إلى معالجة النصّ بوصفه شيئًا يتبعّض، أو ينتهي إلى حد، أو يقبل الاختزال في صفة واحدة، أو يتجزأ أو يسكن هامدًا، ثابتًا، في تصنيفات مانعة جامعة جامدة. فالنصّ، دائمًا، كما يقول بارت مابعد البنيوي، يوجد على حدود قواعد

الكلام من معقولية وقابلية للقراءة، ومن ثم يضع نفسه وراء حدود الرأي السائد وضدها، فهو بدعة وخروج على الآراء السائدة والأحكام المسبقة. وحال وجوده قرين مراح دوالّه الحائمة التي لا تكف عن إرجاء المعاني، وتحويل مدلولاتها إلى دوالّ تواصل انطلاق التحليق ذاته في مدى الوعي القرائي، ذلك الوعي الذي يتلقى النصّ بوصفه بنية حقًا، ولكنها بنية مفتوحة بلا مركز، لا تعرف الثبات، ولا الواحدية، وإنما التعدّد والانفتاح والمجازية التي لا تكف عن الاختلاف والالتباس، وإرجاء ما يمكن أن يؤدي إليه مراح الدوال. وإذا كان النصّ لا يوجد إلّا في اختلاف وصراع عناصره، فإنه يتأبى على القراءة الواحدة، ويظل غاويًا مغويًا بتعدّد القراءة إلى ما لا نهاية، كاشفا في كل مرة عن إمكانات جديدة للكشف عن ما يظل، دائمًا، في حاجة إلى الكشف. ولذلك فالخطاب حول النصّ لا يمكن إلّا أن يكون هو نفسه نصًا في ما يقول رولان بارت المؤمن بلذة النصّ، وذلك في السياق الذي يجعل من كل قراءة للنص نصًا موازيًا، يؤدي دور مرآة سحرية، ترينا في الأصل ما لا نراه، وتلفتنا إلى حضورها الموازي بقدر ما تلفتنا إلى حضور أصلها الذي يتحوّل على صفحتها التي يمكن أن تشدنا إليها، وتدخلنا - عبرها - إلى عوالم لم نكن على علم بوجودها. ويحدث ذلك ما ظل النصّ هو مدى الفاعلية والتفاعل الذي لا يدع أي لغة بمعزل عنه أو خارَجه، ولا أي فاعل في عملية التعبير موضع سلطة عليه أو على غيره من النصوص التي لا تعرف سوى النصوص المجانسة لطبيعتها، والمدركة لحال وجودها من حيث هي نصوص بلا أب تنسب إليه، أو كاتب واحد تختزل فيه. فقيام التناصّ يلغي معنى الأبوة أو الولاية لمصدر واحد، ويحل محلها الاندماج الفاعل في حركة العلاقات التي تفضي إلى شبكات لا نهائية من فاعلية النصوص، التي لا تتوقّف تجاوباتها في وعي القارئ أو لا وعيه.

هكذا، يغدو فعل الكتابة "محاكاة ضائعة" لا تنفك ترجع القهقرى لو استخدمنا عبارة بارت. ولكن بالمعنى الذي يتّسع بدلالات الضياع الملتبسة، فيبسطها على الماضي والحاضر والمستقبل، ويصلها بكل ما قبلها، في الوقت الذي يصلها بما حولها في زمن كتابتها، وبمابعدها في المستقبل الذي لا يخلو من تجاوبات ممكنة أو توازيات محتملة لهذه المحاكاة الضائعة.

والنتيجة هي ما نجد بعضه في ما كتبه لورنس داريل (1912-1990) في مستهل الجزء الثاني من "رباعية الإسكندرية" واصفًا كتابته بقوله: "كل الكتابة اقتبستها عن الأحياء

والأموات، حتى غدوت أنا نفسي حاشية فوق رسالة لم تنته أبدًا". وهو قول يكتمل بأن نضيف إلى عبارة "لم تنته أبدًا" عبارة "ولن تنتهي أبدًا". فالرسالة المقصود بها فعل الكتابة رسالة مفتوحة على كل الأزمنة، تجذب إليها - كأحجار المغناطيس - كل ما يتجانس معها، أو تتجانس معه، قبل وأثناء وبعد كتابتها، فتنطوي على احتمالات المعاودة بالمعنى الذي قصد إليه موريس بلانشو Blanchot (1907-2003) في تأكيده "أن الكاتب لا يعرف أبدًا ما إذا كان العمل قد تم، فما أتمه في كتاب يبدأه من جديد في كتاب آخر، أو يدمره". وفعل الإتمام كفعل التدمير في هذا السياق، كلاهما ينطوي على دال النصّ المفتوح على كل الاحتمالات، ابتداء من فعل الكتابة الذي لا تمام له، وانتهاء بفعل القراءة الذي لا حد لحرية القارئ فيه. أقصد إلى تلك الحرية التي لا يكفّ معها القارئ عن إشعال شرارة التناصّ، واعيًا أو غير واعٍ، فتتحرّك تجاوبات التناصّ، هازئة من أي مدار مغلق. ولا معنى - والأمر كذلك - في القول بأن الكاتب قصد إلى ذلك أو لم يقصد، فمثل هذا السؤال لا محل له من الإعراب في المفاهيم مابعد الحداثية، أو مابعد البنيوية، أو التفكيكية، للقراءة. وهي مفاهيم تؤكد، ضمنًا أو صراحة، ما يقوله ديريدا من أن الكاتب حين يكتب ينتج علامة، تؤسس نوعًا من الآلية الإنتاجية المستقلة التي لا يمنعها غيابه عن أداء وظيفتها بأن تمنح نفسها للقراءة وإعادة الكتابة على السواء. فشرط الكتابة هو أن "تفعل" وأن تستمر في الفعل، حتى لو كان ما نسميه المؤلف غائبًا، أو لم يعد يدعم ما كتبه، وما يبدو أنه إرشاد لقارئه.

إن هذا الإرشاد لا وجود له، فقراءة الكاتب لعمله، بعد كتابته، هي معنى يضاف إلى المعاني اللانهائية التي تنتجها القراءة، وذلك على أساس أنه لا ميزة للكاتب على القارئ في الرتبة بالقياس إلى معنى الكتابة، أولًا: لأن الكاتب يفقد سلطته على عمله فور الانتهاء منه، وثانيًا: لأن هذه السلطة مشكوك فيها منذ البداية، وثالثًا: لأن أي محاباة للكاتب في ترجيح أحد التفسيرات هو عودة إلى مركزية العلة، أو أحادية الأصل التي دمّرها أمثال رولان بارت وديريدا تدميرًا، وهجرها النقد مابعد الحداثي في مدى تأكيده دور القارئ الذي جاء على حساب موت المؤلف.

ولا غرابة - والأمر كذلك - في أن يهتم هذا النقد بإنطاق المسكوت عنه، واكتشاف علاقات الغياب المراوغة التي تنطقها ثغرات النصّ، ويبين عنها صمته، وذلك على نحو يظهر "البصيرة" في "العمى" لو استخدمنا مصطلحات بول دي مان (1919 - 1983)،

في كتابه الذي أصدره في آخر عام في حياته، والذي يؤكد قدرة القراءة على الوصول إلى ما يبطنه النصّ، بل ما يتناقض مع ما يعلنه، تمامًا كالأنساق التي تبدو مكتملة في أعمال كبار المبدعين من النقّاد والأدباء، ولكنها - بالقراءة الفاحصة التي تسلم نفسها إلى مراح الدوال وقرائن الإرجاء - يمكن أن تكشف عن نقيض المعلن في الأنساق التي تغدو قرينة العم، مبرزة، نقائضها المضمرة فيها، حيث البصيرة التي تزيد النصوص ثراء. وتكشف أن نصوص الإبداع الأدبي كنصوص النقد الأدبي هي كتابة ضد الإيديولوجيا، وضد نفسها عندما تستسلم إلى الأنساق التي لا تخلو من إيديولوجيا.

وقد يلجأ الناقد الماكر - في سياقات هذا المنظور - إلى البدء بمصطلحات أو مفاهيم مألوفة في المدارس السابقة عليه، كالشعرية التي تنتسب إلى البنيوية، انتساب النظرة السينكرونية إلى نصوص المؤلف الواحد، من حيث هي نصوص موجودة في الآن، بعيدًا عن دلالات التعاقب أو التتابع التاريخي (الدياكروني)، ولكن بما يجاوز هذه المفاهيم، ويدخلها في سياقات جديدة، تتفاعل وإياها، بما يحبط التوقعات التي ترهص بها العلامات الاستهلالية، وذلك في انتقالات مفاجئة مربكة في غير حالة، تمضي من نقيض إلى نقيض، أو تهدف حتى إلى نقض المفاهيم التي يحتاج بعض السابق منها إلى خلخلة، أو تفكيك، يفتحها على المرجئات التي يمكن أن تنقلب بالمفاهيم المعلنة إلى نقائضها، وذلك على نحو ما فعل ديريدا مع مفهوم "البنية" المنتسب إلى دي سوسير في دراسته الشهيرة عن "البنية واللعب والعلامة في خطاب العلوم الإنسانية".

ولا يفارق هذا النوع من المراوغات القرائية - إذا جاز استخدام هذه الصفة - عملية النقض المتعمد للمفاهيم التقليدية بعناصرها التي تذهب بددًا، خصوصًا حين يغدو الحديث التقليدي عن تناسق الفصول، أو البناء المنطقي المغلق للأقسام أو الفصول، في البحث النقدي أو الكتاب المؤلف، نوعًا من تجاهل فاعلية القراءة مابعد الحداثية التي تدخل إلى فضاء النصّ المفتوح من أية زاوية من زواياه، ولا تتردّد في معاودة النظر في اتجاه الزاوية نفسها من منظور مغاير، ما ظلت معاودة النظر قرينة نوع مضاف من التبصر، أو إمكان تقديم منظورٍ موازٍ في جماع المنظورات المتفاعلة والمتداخلة دلاليا، لا المتمايزة المنفصلة المستقلة منطقيًا. وأحسب أن هذه الخاصية هي واحدة من أهم أسباب صعوبة فهم النقد مابعد البنيوي ومابعد الحداثي على القارئ الذي ليس معتادًا عليه، ولم يتمكّن، بعد، من فك شفرات هذا النقد الذي لا يسلم دوالّه ولا مدلولاته

إلى قارئ كسول، قانع بما هو فيه، مكتفٍ بما يعرفه، نافر من خوض تجارب مغايرة في الفهم والتعلم، فينتهي به الأمر إلى صرخة تشبه صرخة طه حسين عندما وصف نقد الشباب المحدث الذين تمرّدوا عليه - أمثال محمود أمين العالم وعبد العظيم رمضان في منتصف خمسينات القرن الماضي - بأنه كلام "يوناني لا يُقرأ".

معايير القراءة

لا تتناقض فاعلية القراءة وحريتها، في آفاق النقد مابعد البنيوي ومابعد الحداثي، مع السؤال عن عنصر القيمة الذي تنطوي عليه كل قراءة بالضرورة، على سبيل السلب أو الإيجاب، فيمايز بين قراءة وأخرى بمعايير لا بدّ من تأملها، ووضعها موضع المساءلة، انطلاقًا من المبدأ الذي لا يخلي دال الحرية من مدلول المسؤولية، ولا يحرم فاعلية القراءة من أفقها المفتوح الذي تظل تتحرك فيه كما تهوي، لكن من دون أن تفارقه إلى أفق آخر، يتناقض والغاية الأساسية لكل قراءة، خصوصًا من حيث هي عمليات فهم لا يخلو من التحليل والتفسير، ويتضمن دلالة التقييم التي تجاوز القارئ إلى ناتج القراءة في علاقته بأطرافها، وما يمكن أن يضيفه، أو لا يضيفه، إلى هذه الأطراف على سبيل الإفراد أو الجمع.

وظني أن سؤال "الموضوعية" لا يتناقض وسؤال "الذاتية" الضروري، في هذا السياق، لكن في التركيب الذي لا يمحو أحدهما لمصلحة الآخر، أو يختزل أحدهما في نظرة معيارية محدودة، ضررها أكثر من نفعها. ونقطة البداية، في تقديري، هي ما سبق أن أكدّه لوسيان جولدمان، وترتب على أطروحات بنيويته التوليدية، من أن الذات القارئة هي بعض الموضوع المقروء، حتى بالمعنى الذي لا يخلو من احتراز. فالقارئ يقرأ نفسه فيما يقرأ غيره، والقراءة هي فعل في العالم من خلال موازياته الرمزية التي نطلق عليها: النصوص الأدبية، ساعين إلى فهمها، وفهم العالم الذي أنتجها، وفهم العالم الذي نعيشه في علاقته بها. وهو العالم الذي نقرأ النصوص في ظل شروطه، ما ظللنا نعيش فيه، ونغدو طرفًا فاعلًا ومنفعلًا في مدى الصلة المتبادلة ما بين أدوات إنتاج المعرفة وعلاقاتها في هذا العالم الذي لا نفارق أفق استقباله. ويعني ذلك أن الوضع التقليدي لثنائية الذات - الموضوع هو وضع لا ينفع في تأصيل أي عنصر فاعل من عناصر القيمة التي تتمايز

بها قراءة عن غيرها من القراءات، فتكتسب معنى ومغزى لا يخلوان من دلالة الإضافة الكمية والكيفية إلى عناصر الوضع الذي يجاوز الثنائية التقليدية، وينقلها إلى حال يدني بأطرافه إلى نوع من التفاعل الجدلي الذي يجمع ما بين طرفي الثنائية، ولكن ليجاوزها في تركيب جديد، لا معنى فيه للسؤال عن الذاتي الذي أصبح موضوعيا، والموضوعي الذي أصبح ذاتيًا في دلالة موازية.

ويترتب على ذلك أن سؤال "الموضوعية" لم يعد قائمًا، خصوصًا في صياغاته القديمة، وأن الحديث عن نسبية هذه الموضوعية لا معنى له إلّا بقبول تزايد فاعلية القراءة التي لا تضع لنفسها حدًّا تقف عنده، وذلك في المدى المجاوز للفرد، والمنبني على علاقات بينية، تصل ما بين الذوات في قواسم مشتركة وتجاوبات دالّة، معلنة أو مضمرة، لكن بما لا ينفي عنها صفة التنوّع الخلّاق. والنتيجة هي تزايد درجات النسبية التي تتحوّل إلى فاعلية حرة، متبادلة التأثر والتأثير، ما بين الذات القارئة والموضوع المقروء، لا بالمنظور الذي تعلّق هيرش بأهدابه في نزعته التاريخية عندما أكد أن "التفسير" السليم ليس بالضرورة التفسير الصحيح، ولكن الأكثر احتمالًا، فكلمة "الأكثر" في هذا المقام تردنا إلى نوع من التراتب القمعي الذي ينفي انفتاح فعل القراءة وتحرّره في حضوره الخلّاق الموازي لحضور الكتابة، التي هي مجرة لا يمكن حصرها في مدار مغلق بحال من الأحوال.

ولكن إذا كان ذلك كله يدفع إلى إعادة النظر في المفاهيم الوضعية لثنائية الذات - الموضوع، ويبرر ضرورة أن نستبدل بها غيرها الذي ينفتح على النسبية إلى أبعد مدى، فإن هذا الانفتاح لا ينفي وجود عنصر "القيمة" في الموازنة بين التفسيرات والقراءات التي يكون لكل منها الحق نفسه في الوجود، ولكن ليس بالقدر نفسه من المكانة. ولا فارق جذريًا بين المكانة والقيمة في هذا السياق، خصوصًا من حيث ارتباط كلتيهمابعدد من المعايير التي تجعلنا نفاضل بين قراءة وأخرى من دون الحجر على حرية أي فعل من أفعال القراءة، وذلك في مدى مغامرته الخلّاقة مع قراءات النصوص التي تتعدّد بتعدّد قارئيها المتميّزين.

والمعيار الأول هو اتساق القراءة في منطقها الداخلي الذي تنبني عليه، ومنظورها الخاص الذي تنطلق في فضائه المفتوح، بعيدًا عن المدرسية أو ضيق الأفق أو المعيارية الإمبريقية. وبقدر ما تعني دلالة الاتساق، في هذا السياق، عدم تحوّل منظور القراءة أو

تذبذبها بين أكثر من منظور فإن هذه الدلالة تؤكد تجانس الرؤية القرائية التي لا تخلو من صفات الشمول، والتكامل، بعيدًا عن صفات التوفيق التي يمكن أن تنقلب إلى تلفيق. لقد سعى النقد، لبعض الوقت، وراء ما سمّاه ستانلي هايمن "الرؤية المسلحة". وهي الرؤية التي ينطوي عليها "الناقد المثالي" الذي يتركب مذهبه النقدي من كل الظواهر والأساليب العملية التي استغلها رفاقه الأحياء وغير الأحياء، وذلك في المدى الذي يستعير فيه جميع الوسائل المتضاربة المتنافسة، ويركب منها خلقًا سويًّا لا تشويه فيه، فيوازن التقصير في جانب بالمغالاة في آخر، ويحدّ من الإغراق بما يتمم له التعادل، ويستبقي العناصر الملائمة لتحقيق غاياته. وذلك بما لا يعني طرح كل العناصر الجيدة في قدر واحدة، وخلطها معًا كيفما اتفق، فعمل الناقد المثالي يشبه البناء، ويتم بحسب خطة ذات أساس أو هيكل مرسوم.

هذه الخطة التي يتحدّث عنها ستانلي هايمن لا تقل في عدم واقعيتها عن ناقده المثالي الذي لن يجمع كل شيئ في بناء متكافئ العناصر، فاستحالة التكافؤ قرينة الانحياز المسبق - حتى على مستوى اللاوعي - الذي يختار بعض العناصر من دون غيرها، ويجعل من هذا العنصر أو ذاك عنصرًا مهيمنًا، يفرض حضوره على غيره من العناصر التي تتجاوب معه في مدى جاذبيته. ولو لم يحدث ذلك استبدلت الرؤية بالتناغم / التنافر، وبالتفاعل / التجاور بين عناصر غير متجانسة، تتحوّل في الممارسة العملية من رغبة التوفيق إلى واقع التلفيق، فتشبه "مرقعة الدراويش" الذين تتكون ثيابهم من عشرات، إن لم يكن مئات، القطع الموصولة بلا نسق أو تناسب، سواء في الألوان أو نوع أقمشة الخِرَقِ الموصولة بلا نظام.

وما يهدف إليه معيار "اتساق القراءة" في هذا السياق هو الوحدة النسقية لأصولها النظرية وعملياتها الإجرائية ومراحلها التطبيقية، ومن هذا المنظور، يمكن أن نمايز بين نزعتين قرائيتين. أولاهما اتباعية، تعتمد على المحاكاة والتقليد والنقل الساذج الذي يغفل اختلاف السياق، أو مغايرة الخصائص النوعية للأعمال، أو الشروط الثقافية المحيطة بها، فتحاكي أعمال هذه النزعة الأجد على سبيل الصرعة (الموضة)، كما كان يحاكي أصلها القديم الأقدم منه على سبيل الاتّباع والوقوف عند ما وقف عليه السلف، وعدم مجاوزتهم إلى من جاء بعدهم. ومن السهل، مع هذه النزعة في قراءة التقليد، رؤية أصلها الباهت عليها، والناشع فيها كما تنشع الكتابة على ورق النشاف الذي ينقل

أشباحها الشائهة. والمقابل الحي لهذه النزعة، الميِّتة، هو النزعة الحيوية الابتداعية حيث المدى المفتوح للابتكار وإعادة التركيب، ومن ثم الإضافة إلى الإطار المرجعي الأصلي والتعديل فيه، بحسب الواقع الفعلي للممارسة التطبيقية في تفاعلها القرائي والنصّ الذي لا تكف أوجهه عن التبدل والتأبي على القيود الثابتة الهامدة الجامدة في آن.

وإذا كانت علامة النزعة الاتِّباعية قرينة ضعف الخيال النقدي للقراءة في علاقته بأصله النظري، حيث يجمد الإطار المرجعي للقراءة، فإن علامة النزعة الابتكارية القدرة الخالقة في مدى إعادة انتاج الإطار المرجعي، وتوسيعه بما يحتوي أو يستوعب متغيّرات جديدة ووقائع مفاجئة، لم يكن محسوبًا حسابها من قبل. والنتيجة هي تجدّد الإطار المرجعي في النظرية المتبناة مع كل فعل خلّاق من أفعال القراءة التي تعيد إنتاج إطارها المرجعي في كل مرة، وتؤديه بطريقة مغايرة، هي بصمتها الخاصة في أحوال تفردها الأدائي. أقصد إلى التفرد الذي يشبه تمايز الأداء في الموسيقى، حيث تظلّ "النوتة" واحدة، لكنها تكتسب في كل عزف بارع، مبتكر، مصاحبات دلالية إضافية، وظلالًا نغمية تمايز بين عزف وعزف، أو أداء وأداء، حيث يتلون تفسير الكتابة الموسيقية نفسها بألوان تتعدّد بتعدّد العازفين المبتكرين الذي هم قراء بالمعنى الأدائي نفسه.

ولا تنفصل الصفة المتكاملة أو سمة الشمول عن القراءة الإبداعية، في هذا السياق الذي يؤكّد تحرر الفعل القرائي وضرورة شموله وتكامله في آن، ولكن بما يؤكد أنه ليس هناك سبيل واحد لتحقيق هذه الصفة أو تلك السمة التي تومئ إلى درجات القيمة في مدى تحقّقها الإيجابي. ومن الممكن أن يكون التفسير، في فعل القراءة، شاملًا جميع عناصر النصّ، لا يغفل عنصرًا من عناصر العلاقات التي يكشف عنها بين المكوّنات، فيخصّص لكل عنصر مكانه داخل العلاقات المفسِّرة التي لا تنسى شيئًا في النصّ أو تتغافل عنه، وذلك بما يتجسّد معه إلحاح أمثال لوسيان جولدمان على أنه لا بدّ من أخذ النصّ كله في الاعتبار، وعدم تجاهل شيئ منه، كي يظهر التفسير النصَّ في أجلى تكامله البعيد عن التجزؤ أو الاختزال. ومن الممكن تحقيق الغاية نفسها من منظور اكتشاف عنصر مهيمن في النصّ، تيمة أو صورة أو رمز، لا يخلو من قدرة الإشارة إلى غيره، وإلى كل ما يختلف عنه، لكن يقع في مسقط ضوئه الذي يشعّ على كل ما عداه، ومن ثم كل ما يقبل التفسير في المدى العلائقي للعنصر المهيمن الذي ينبسط على النصّ كله، مكملًا ثغراته، ومضيئًا عتماته.

هكذا يمكن أن يكون دال "المرآة" - على سبيل المثال - عنصرًا تفسيريًا فاعلًا، قادرًا على كشف علاقات النصوص الأدبية أو النقدية الكلاسيكية في شبكة علاقاتها التي لا يفلتها التحليل أو التفسير من منظور "المرآة" التي تجمع الدلالات المتكثرة التي تدور حول علاقة الفن بالعالم الخارجي، وذلك على النقيض من رمز "المصباح" الذي وجد فيه ناقد مثل أبرامز A.M Abrams - في كتابه "المرآة والمصباح: النظرية الرومانسية والميراث النقدي" (1953) - أداة تفسيرية فاعلة للكشف عن الدلالات الموازية في النصوص التعبيرية التي تتجاوب مدلولاتها في الإشارة إلى علاقة النصوص الكاشفة بدواخل مبدعيها، الذين تصدر إبداعاتهم من أعماق وجدانهم، كما يصدر الضوء عن المصباح الذي يشع من داخله. ويمكن، بالقدر نفسه، في قراءة أكثر حداثة أن نتوقف عند رمزية "الشبح" المتكررة في كتابات جبران، ونرى فيها عنصرًا مهيمنًا، قابلًا لأن يتحوّل إلى أداة تفسيرية فاعلة لتسليط الضوء على بقية نصوص جبران، بل فتح أفقًا للمقارنة بين الشبحية الرمزية في نصوصه والحضور الرمزي للشبح في مسرحية "هاملت" الشهيرة، أو استخدام الرمزية نفسها في فهم كتابات ماركس في كتاب ديريدا الشهير عن "أشباح" ماركس أو أطيافه. وقس على ذلك غيره.

وسواء كنا في حدود المدخل التفسيري الأول، أو المدخل التفسيري الثاني، فإن حضور القيمة يظل واحدًا في التحليل النهائي، وتظل القراءة الإبداعية قرينة الخيال القارئ الخلّاق الذي لا يقتصر على اكتشاف العناصر التكوينية للنص المقروء. في شبكة دوالّه المغوية، بل يمتد بالاكتشاف إلى أفق من المقارنات التي تقتنص إمكانات التناصّ في سياقات من إمكانات المشابهة والاختلاف، التي تصل النصّ المقروء بغيره من النصوص، السابقة أو المعاصرة أو اللاحقة، فتبين عن تجاوبات دلالية متكثرة، في المدى نفسه من الأفق القرائي الذي لا يبين عن اتساق المنظور فحسب، بل يثبت قدرة هذا الاتساق، في أحواله الإبداعية، على ملاحظة ما لم يكن ملحوظًا من قبل في أفعال القراءة السابقة.

وأتصور أن الخيال الخلّاق للقراءة يكون في أنشط حالاته عندما يكتشف أكثر من عنصر مهيمن في النصّ المقروء، فيصل بينها في الشبكة العلائقية التي تضمها، وفي عمليات التناص التي تناوشها معًا، ليس بالدرجة نفسها بالقطع، ولكن بالفاعلية نفسها حتى في أحوال الاختلاف. والعودة إلى نصوص جبران لها قيمة تمثيلية مضافة في هذا

السياق. فقد قامت الشاعرة المصرية فاطمة قنديل بقراءة نصوص جبران النثرية، بحثًا عن شعريتها المائزة، لكن من منظور مابعد بنيوي، يصل ما بين بلانشو وديريدا ورولان بارت وإيهاب حسن وغيرهم في مدى إطار مرجعي صاغه ممثلو القراءات الجسورة في نقد مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، فلاحظت تكرار دال "الصمت" بوصفه عنصرًا مهيمنًا، ودالّ "الشبح" بوصفه عنصرًا موازيًا، وجمعت بين العنصرين معًا، في علاقات التجاوب والتوازي ومفارقات الإرجاء، وفتحت أفق هذه العلاقات على قراءة تركيبية، جمعت بين اتساق المنظور والقدرة الابتكارية على إعادة إنتاج الإطار المرجعي للقراءة، خصوصًا في مدى التناصّ الذي نقل الفاعلية من النصّ إلى قارئه الذي فتح آفاق وعيه لحركة التناصّ الحيوية، فانتقل من شروط الضرورة الاتِّباعية إلى آفاق الحرية الإبداعية في الدرس الأدبي الذي ينفتح بأفق النصّ المقروء على تفاعلات التناصّ، التي تتجاوب بها الرموز المهيمنة، في وعي القارئ، أو لا وعيه، مع الرموز الموازية في اختلافها ومفارقاتها، لكن بما يؤكد إمكانات هذا التجاوب في تأكيد فاعلية القراءة التي لا تجعل من إطارها المرجعي الاستهلالي قيدًا عليها.

أما المعيار الثاني فهو الخيال النقدي الذي تتحرّك في مدى أفقه الجسور القراءة، خصوصًا من حيث هي تركيبات جديدة، تصل ما بين معطيات النصوص أو علاماتها، وما يوازيها من إنجازات نقدية متجدّدة، أو حتى قراءات سابقة، يمكن أن تتحوّل إلى مصدر إلهام لمزيد من الكشف الذي يجاوز اكتشاف موضوعه إلى عدم التوقف عند حد، في اكتشاف أدوات المعرفة بهذا الموضوع، وتثوير علاقاتها بما يباعد بينها والثبات أو الجمود، ويسمها بالمرونة أو المطاوعة التي تدخل فيها ما ليس منها، ولكن ما يتجانس وإياها من أدوات وإجراءات تكتسب معنى ووظيفة داخل السياق الجديد لاتساق المنظور المتحد، الذي لا يقبل الاختلال أو التضارب بين المكوّنات الكبرى والصغرى، أو الذي يمكن أن ينقل عدوى التلفيق من علاقات المكوّنات الصغرى إلى المكوّنات الكبرى.

وإذا كان الخطاب النقدي لقراءة النصّ الأدبي هو، في ذاته، نصٌّ موازٍ، فإن نصيته تنطوي، بداهة، في إطار هذا المنظور، لا على درجة عالية من الابتكارية فحسب، وإنما درجة عالية من الشعرية التي تعني الموالفة التي تكتسب ثراءها من التوازن الذي توقعه القراءة بين العناصر التي تبدو متنافرة، متعارضة للوهلة الأولى، فالقراءة الخلّاقة تنطوي على العلامة المائزة نفسها للخيال الخلّاق، خصوصًا من حيث هو حالة إدراكية مفاجئة،

يتحطم بها سور مدركاتنا العرفية، وتسلّمنا إلى نوع من الإدراك الحدسي المفاجئ الذي يقفز بنا مما نعرفه إلى ما لا نعرفه، في مدى الاستقبال الذي لا يكف عن الاتساع، والذي ينطوي - بقوة الخيال الجسور للقراءة - على ما يمكن أن يقارب بين نص القراءة ونص اللذة الذي تحدّث عنه رولان بارت في كتابه المعروف بالعنوان نفسه.

وبديهي أن يتصل المعيار الثالث بقدرة القراءة على إضاءة ما كان معتمًا في النصّ المقروء قبلها، وفتح آفاق وإمكانات قرائية لم تكن مفتوحة من قبل، ومن ثم الكشف عن مزيد من الأوجه المحتملة في نصوص هي بطبيعتها حمّالة أوجه إلى ما لا نهاية. وطبيعي - والأمر كذلك - إضافة القراءات المتميّزة إلى نصوصها، وذلك إلى الدرجة التي تقرن بين الاثنين في الوعي، فتصل بين فاعل القراءة ومفعولها في وعي القارئ اللاحق الذي يضيف إلى النصّ إنجاز قراءته، ويقرنه بها، في ثنائية متفاعلة، لا تنفصل في وعي القراءات المتتابعة على مستوى الإفراد أو الجمع. ومن ذا الذي يمكن أن يقرأ قصة بلزاك "سارسين" وينسى الدلالات التي اكتسبتها، وأضافت إلى مراح دوالّها، بفضل قراءة رولان بارت لها في كتابه الشهير "S /Z". وقل الأمر نفسه عن قراءة باربرا جونسون لقراءة بارت في دراسة من دراساتها التي هي قراءة إبداعية لما كتبه بارت عن قصة بلزاك، خصوصًا حين تتحوّل القراءة الموضوع - عند بارت - إلى علامات مراوغة، تمضي بها بربارة جونسون إلى مدى غير مسبوق من إنطاق المسكوت عنه، وما تنطوي عليه ثغرات النصّ النقدي الذي يتجسد مع فعل التفسير الجسور الذي قام به بارت، وذلك في دراستها "الاختلاف النقدي: بلزاك سارسين وS /Z بارت".

ولا يقتصر معيار الإضافة القرائية إلى النصّ المقروء على القراءات البنيوية ومابعدها فحسب، فهذا المعيار يجاوز المذهبية بمعناها الضيّق الذي لا يفارق المدار المغلق لأي تيار نقدي أو أي مذهب قرائي، ويغدو سمة لكل القراءات الخلّاقة التي تجاوز بحكم ما تنطوي عليه من بصيرة حدود مذهبها، وتصل إلى أفق يجاوز المدار المغلق لأي تيار نقدي، ويغدو إنجازًا لا يقلّل تعاقب المذاهب من قيمته. وما أكثر القراءات التي تنتمي إلى "النقد الجديد" في هذا المجال القرائي، خصوصًا تلك التي تعيد اكتشاف النصوص القديمة، فتنطقها بما لم يكن منطوقًا من قبل، سواء على مستوى لغة المفارقة التي جعلها كلينت بروكس (1906 - 1994) خاصّية نوعية للشعر، وقرأ من منظورها بعض الأعمال الإبداعية في كتابه الشهير في زمنه "زهرية متقنة الصنع" (1942)، مؤكّدًا ما

أبرزه في الفصل الاستهلالي عن قدرة القصيدة على أن تضم أفكارًا متناقضة، وصورًا ومشاعر متعارضة، يقيم الخيال الشعري بينها توازنًا لا يخلو من التوتر، كما لو كان معيار القيمة الإبداعية عنده لا يختلف كثيرا عن ما انتهى إليه ريتشاردز (1893-1979) في كتابه الكلاسيكي عن "مبادئ النقد الأدبي" (1924) الذي رَدّ فيه القيمة الإبداعية إلى التوازن بين الدوافع المتعارضة، وذلك بما يبقي على حيويتها، ويزيدها توهجا في تفاعلاتها التي لا تتوقّف عبر أزمنة القراءة. وقد بدأ وليام إمبسون (1906 - 1984) تلميذ ريتشاردز من حيث انتهى أستاذه، ومضى في تحليل "أنماط الغموض" التي لا تفارق نسيج النصّ الشعري في مفارقاته وتعارضات علاقاته ومراوغة دلالاته، فأنتج كتابه "سبعة أنماط من الغموض" (1930) الذي لا يزال علامة من علامات القراءة في مداها الذي يضيف إلى النصوص المقروءة، وينطق ما كان صامتا فيها من قبل الفعل الخلّاق للقراءة.

ومن المؤكّد أن مدرسة "النقد الجديد" أنجزت ما لا يمكن نسيانه في الانفتاح بأفق القراءة للنص الذي تصورته هذه المدرسة مستقلا بذاته، لا يمكن فهمه إلّا في علاقاته الخاصة التي تؤكد وحدته المتميّزة، وذلك ابتداء من المفارقة التي لا تخلو منها هذه الوحدة، وليس انتهاء بأنواع التوازيات الرمزية والمراوغات الاستعارية التي تتولّى مهمة فك شفراتها في ما أطلق عليه النقّاد الجدد (ريتشاردز وومزات وبروكس وبن وارن وغيرهم) اسم "القراءة الفاحصة" التي تتولّى تسليط مجهر القراءة على شبكة العلاقات النصّية، فتكشف من تفاصيلها وترابطاتها ما لم يكن في مدى رؤية القراءة العجلى أو العابرة، أو المتحيزة.

ولا أظن أن هذا النوع من القراءات التي تضيف إلى نصوصها، فتلازمها في الدلالة وإمكانات الأفق القرائي الذي تنفتح عليه النصوص أو ينفتح هو على النصوص - أقول لا أظن أن هذا النوع من القراءات يقتصر على النقد الأوروبي - الأمريكي في مدارسه المتعاقبة، أو المتزامنة. فهناك الإنجازات القرائية العربية التي لا تردد أصداء غيرها، وتضيف إلى النصوص التي قرأتها ما يكشف فيها عن ما ظلّ معتمًا فيها، محتاجا إلى المزيد من الإضاءة. وتتداعى على ذهني، في هذا السياق، جهود أمثال عبدالفتاح كيليطو وجمال الدين بن شيخ: الأول في ما كتبه عن المقامات، والثاني فيما كتبه عن "ألف ليلة وليلة". وكلاهما نموذج يضاف إلى إدوارد سعيد الذي فتح أبواب خطاب مابعد الاستعمار التي كانت مغلقة من قبله، وقرأ بعدساتها ما زاد النصوص تَكَشّفًا، وما أبرز

علاقات القوة التي تنطوي عليها هذه النصوص، أو آليات الأدلجة التي تمارسها على قرائها في علاقتهم بموضوعاتها التي تختلط غاياتها الأدبية بغايات غير أدبية.

وأتصور أن دافعًا من الدوافع المحركة لبعض تيارات مابعد البنيوية يرجع إلى رغبة تسليط ضوء الاهتمام القرائي على ما ظل هامشيا، مقموعًا، متجاهلا في النصوص المقروءة، وذلك بفعل بعض آليات الهيمنة التي يمكن أن تنطوي عليها استراتيجيات القراءة التي لا تخلو من عناصر إيديولوجية (تترادف فيها الإيديولوجيا مع الوعي الزائف) تحول بين الوعي والانتباه إلى الهامش المقموع الذي يمكن إبرازه في عملية نقضية، ترفع الهامش إلى المركز، وتستبدل بالمركز المألوف المهمش غير المعترف به عادة، فيتخلّص من القمع الواقع عليه في فعل القراءة الذي يغدو فعلًا مناقضًا لإيديولوجيا الهوية الجنسية السائدة، وذلك هو المجال الذي انبثقت فيه قراءات النزعة النسائية (النسوية؟!)، كاشفة عن الدوال الأنثوية التي ظلت مقموعة في النصوص التي لم تكشف منها القراءات الذكورية إلّا عن ما يتجانس وطبيعتها وما يؤكد حضورها المهيمن. هكذا. انطلق أمثال كيت ميلليت Kate Millet وميشيل باريت، وشولميت فايرستون، وإليزابث روبنز، وماري إلمان، وهيلين سيكسوس، في الكشف عن الجوانب النسوية المقموعة والمهمشة في الكتابة الذكورية، والمحجوبة عن العين الذكورية في القراءة التي لا ترى إلّا ما هو من جنسها، ومن منظور مركزية القضيب، إذا استخدمنا بعض مصطلحات القراءة النسوية.

وأتصوّر أن الملاحظات السابقة يمكن أن تؤكد بعدًا هامًا في فاعلية القراءة، ومعاييرها على السواء. وهو البعد الذي يمايز بين النصوص المقروءة تمييزا تراتبيا بالمعنى القديم الذي يضع الأنواع الأدبية وغير الأدبية في درجات، أعلاها ما يقترن بالأدب "الرفيع" وأدناها ما يقترن بالآداب الشعبية التي ظلت تعاني من الاحتقار طويلًا، أو الآداب الجماهيرية التي يمكن أن ندخل فيها الرواية البوليسية أو الروايات التجارية الذائعة من مثل "شفرة دافينشي" و"هاري بوتر" اللتين حققتا معدلات قرائية غير مسبوقة.

وأتصور أن إعادة قراءة الرواية البوليسية هو نوع من اختبار آليات أو استراتيجيات القراءة في مدى هذا المنظور، ومن ثم الكشف عن المزيد من القدرات التحليلية للقراءة التي ترى في النصوص غير "الرفيعة" دلالات تثري الوعي بها في مدى الكشف عن أفق مدلولاتها. وينطبق الأمر نفسه على قراءة رولان بارت لمعطيات الحياة اليومية الفرنسية

- عالم المصارعة، التمثيل، الحيوات الزوجية، الألعاب، وجه جريتا جاربو، النبيذ والحليب، البفتيك والفريت، سباق الدراجات، سيارة سيتروين، البلاستيك، المطبخ الزخرفي.. إلخ - حيث كشف عن ما يظل قابلاً للكشف - من خلال العلامات المألوفة في الحياة اليومية التي لا يتوقّف عندها عابرو السبيل، ويتقبلون حضورها البديهي دون تأنٍ عند دلالاتها أو مغازيها. فهي بعض الوجود الذي نتقبّله في حال إدراكي أشبه بماقرنه لوسيان جولدمان بتسمية "غير الوعي" الذي تكون الحركة فيه حركة آلية، لا ينتبه إليها فاعلها الذي يمارسها من دون وعي بها، كحركة أعضاء الجسم في مداه الحيوي الذي لا يلفت حتى انتباه صاحبه. وقد وضع رولان بارت هذه العلامات موضع الفحص والمساءلة، كاشفا فيها وبها عن الأساطير الموجودة في الحاضر، مؤكّدًا أن الحاضر المعاصر يوازي الماضي القديم في صناعة الأسطورة، وأن كل زمان يخلق أساطيره التي يمكن أن نلمحها في أبسط الأشياء، وأكثرها إلفة. فالأسطورة موجودة في زمننا الذي يبدو بعيدا عنها، ما ظل كل مجتمع يميل إلى أسطرة معطياته اليومية، وذلك بأن يحيلها إلى علامات ورموز وإشارات وأصوات وصور، هي "كلام" بالمعنى الذي قصد إليه دوسوسير والذي يكشف عن أبنية عميقة يبنيها الوعي الجمعي، ويعيد بناءها، أو ينشئ غيرها، في كل زمان ومكان.

وأتصوّر أن هذه الظاهرة لا تنفصل عن ما يلازمها من إعادة ترجمة النصوص القديمة، أو إعادة قراءتها في ضوء السياقات المغايرة للتراكمات المعرفية من ناحية، ومغايرة المذهبية الأدبية السائدة في زمن القراءة من ناحية موازية. ولا فارق جذريًا بين إعادة الترجمة أو إعادة القراءة من هذا المنظور. فالترجمة فعل من أفعال القراءة التي تتغيّر فيها المصاحبات الدلالية للنص المترجم، أو المقروء، نتيجة متغيّرات أفق الاستقبال الذي تتحرّك فيه الترجمة الجديدة من حيث هي إعادة تفسير، أو إعادة قراءة، بأكثر من معنى. والأمثلة على ذلك متاحة، تشمل سلسلة من النصوص الكلاسيكية، أو شبه الكلاسيكية، فكرية أو إبداعية، تبدأ من "بويطيقا" أرسطو التي يعاد قراءتها (ترجمتها) مع كل منظور نقد أدبي جديد، يرى فيها من المصاحبات الدلالية ما يؤكد زوايا نظره المغايرة التي تعيد بناء التراتب في هذه المصاحبات بحسب قواعدها القرائية أو منطلقاتها النظرية. ولا يفترق عن وضع "بويطيقا" أرسطو في هذا المقام إعادة الاعتبار للكتابات الأحدث التي تم تجاهلها وقمعها نتيجة اعتبارات إيديولوجية، وذلك على نحو ما حدث مع كتابات ميخائيل باختين (1895 - 1975)، التي ظلت مقموعة في المدار المغلق للستار

الحديدي السوفيتي، إلى أن "ذاب الجليد". فاستهلت هذه النصوص رحلة قرائية جديدة بفضل قراءة جوليا كريستيفا وتودوروف وغيرهما من الذين وجدوا في أفكار باختين عن "الحوارية" و"الكرنفال" ما ينقض التراتب القمعي بين الأنواع الأدبية، ويستبدل بحضور الصوت الواحد الحضور البوليفيني لتعدّد الأصوات، فيحرّر النصوص الأدبية من أسر النظرة ذات الاتجاه الواحد، ويفتح الخطاب الأدبي على أفق حيوي من التفاعلات النصّية متغايرة الخواص، وذلك على نحو ما حدث في كتابه عن "مشكلات شعرية ديستيوفسكي" (1929) و"رابليه وعالمه" وغيرهما من النصوص النقدية التي أعيد قراءتها في سياق صعود البنيوية ومابعدها.

لكن علينا أن نحترس مادمنا قد وصلنا إلى هذا الحد، فبراعة القراءة وذكاء القارئ "لا يجعلان من الفسيخ شربات" كما نقول بالعامية المصرية، ولا يستبدلان النحاس بالذهب، فلا مهرب في النهاية من قضية "القيمة" التي تضع "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو في درجة أعلى من "شفرة دافنشي" لدان براون فالفارق في القيمة يظل قائمًا ولا يمكن تجاهله. ومهما كانت براعة القراءة وذكاء القارئ فإنهما لن يجدا في الأدنى ما هو ميسور في الأعمال. والفارق بين الأعمال المقروءة من هذا المنظور كالفارق بين درجات خصوبة الأرض، كلما ارتفعت درجة الخصوبة، كانت الأرض أكثر زرعا وأغنى وأيسر في الإعداد لكل محصول جديد. والعكس صحيح بالقدر نفسه. ويعني ذلك أن قضية القيمة منسربة في عملية القراءة التي تنطوي على فعلي التحليل والتفسير، ولا تفارق فعل التقييم الصريح أو المضمر، مهما اتسعنا بمدى مجالات القراءة.

ويعني ذلك أخيرًا أن القراءات الكاشفة لا تقتصر على تيار أو مذهب قرائي بعينه، وإنما تمتد بامتداد احتمالات الكشوف القرائية التي لا تتوقّف عند حد، والتي يفتح السابق منها الفضاء الأرحب للاحق، الذي يضيف إليه في تراكم الخبرات القرائية التي تغدو علامات على أطرها المرجعية التي تجاوزها بقوة الحدس أو البصيرة، ومن ثم إضافات كمية وكيفية إلى الأعمال الإبداعية أو النصوص المقروءة التي لا تتوقّف عن غواية القراء في كل تيار يريد أن يؤكّد حضوره، أو مدرسة تريد أن تعلن تمايزها في مدى الكشف عن كل ما لا يقدر عليه غيرها.

وينطلق المعيار الرابع من مدى الإضافة نفسها، لكن ليس على مستوى النصوص المقروءة وحدها، وإنما على مستوى النظرية التي تبدأ منها القراءة، أو تتخذها إطارًا

مرجعيًا في النظر والفهم. وأسوأ القراءات هي القراءة الأصولية المدرسية التي لا تفارق الإطار المرجعي، أو تتولّى توثين مبادئه بما ينفي المبادرة الفردية، أو رغبة المغامرة التي يمكن أن تبحر بعيدًا عن المدارات المغلقة للنظرية، أو تضعها موضع المساءلة المستمرة أثناء التطبيق، فتجدّد عناصرها التكوينية، وتبث فيها الحيوية التي تتوثّب بها قدرة القراءة، وتصل - في مدى الفعل القرائي الخلّاق - إلى ما يجعلها قادرة على تعديل بعض العناصر التكوينية، وإكسابها مدى أكبر من المطاوعة أو المرونة التي تستوعب المتغيّرات.

ومن هذا المنظور، تغدو كل ممارسة قرائية إضافة إلى النظرية التي تبدأ منها، والتي لا تتردد القراءة في الانتقال بها من الثبات إلى الحركة التي تقضي على احتمالات الانغلاق الممكن الذي لا يخلو منه مدار النظرية الذي ينحو إلى الإيهام بكماله وشموله. وذلك هو العنصر الإيديولوجي الذي لا تخلو منه النظرية في ما يمكن أن تنطوي عليه من وعي زائف بنفسها. وعي ينبني على وهم قدرتها على تغطية كل شيء وقدرتها على تقديم كل حل في أي مجال أو اتجاه مهما كان. ولا خلاص من هذا النوع من إيديولوجيا النظرية الممكن إلّا بوضعها موضع المساءلة الدائمة، خلال فعل القراءة الذي ينتقل بالنظرية من إمكان الانغلاق إلى الانفتاح الحيوي الذي يستوعب المتغيّرات، فيرتفع بالقدرات القرائية للنظرية ومدى إمكاناتها المفتوحة المتجدّدة في الوقت نفسه. ونتيجة الجدل الخلّاق كنتيجة المساءلة، في هذا السياق، هي درجة الإضافة الكمية والكيفية إلى الإطار المرجعي للنظرية الذي ينطلق منه فعل القراءة، والذي يمكن إعادة إنتاجه في كل فعل من أفعال غيره من القراءات التي تعيد صنعه وذلك من منظور إعادة إنتاج النصّ في تبادل أدواره التي لا تتوقّف أو تنقطع.

والمستفيد من ذلك كله هو القارئ الذي يضيف إلى قراءته النصوص الأصلية قراءة غيره لها، وذلك من منظور يمكن أن نعدّه معيارًا مضافًا، خصوصًا من حيث ما يمكن أن يشعر به هذا القارئ من إعادة اكتشاف للنصّ، وإضافة إليه، وتجلّيه في ضوء جديد، يزيد من غنى النصّ، ومن ثراء معرفة القارئ على السواء. إن القراءة حضور في العالم وموقف منه خلال علاقته بنص، لا يمكن اختزاله في معنى المحاكاة الكلاسيكي، أو الرومانسي، أو النفسي، حيث اللاشعور الفردي أو الجمعي، أو الاجتماعي، حيث الطبقة أو الفئة. فالنصّ - بحكم طبيعته الكتابية - نقض لمعاني المحاكاة أو المطابقة بين طرفين، وهو تمرّد على شروط الضرورة في العالم الذي ينتسب إليه، ويستجيب له، ويواجهه مواجهة

التحدي في الوقت نفسه. وإذا كانت الكتابة - من حيث هي نص - فعل تحرر من شروط الضرورة، في علاقتها بموضوعها الذي توازيه وتواجهه، فإن الكتابة عن هذه الكتابة هي فعل القراءة الموازي في غائيته، خصوصا من حيث هي تمرّد موازٍ على شروط الضرورة التي تتمرّد عليها عمليات إنتاج الكتابة، وعمليات استقبالها في زمن غير زمنها. أعني التمرّد الذي لا يكتمل إلّا بالكشف - بفعل القراءة - عن المختفي في نص الكتابة، وما يظل منتظرًا الضوء الكاشف وراء الصراعات والتوتّرات والإرجاءات، والمسكوت عنه، أو المقموع في النصّ المقروء.

حوار مع الآخر

جاك ديريدا

-1-

استجاب الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا إلى دعوة المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة بحماسة أسعدتني، وكان ذلك في مارس 2000، فقد رأيت في استجابته مناسبة طيبة لإقامة حوار بينه وبين المثقفين في مصر حول إنجازه الفكري. كما رأيت فيها سبيلًا واعدا إلى إثراء الوعي بمذهبه الفلسفي وتأثير هذا المذهب في المجالات المختلفة للعلوم الإنسانية، وعلى رأسها: النقد الأدبي والفلسفة.

وكانت الدعوة ضمن سلسلة الدعوات التي كان يوجّهها المجلس الأعلى للثقافة، في ذلك الوقت، إلى كبار المفكّرين والمبدعين في العالم كله، بهدف تعميق معرفة المثقفين في مصر - على الأقل- بالإنجازات الفكرية والإبداعية لهؤلاء المفكرين والمبدعين، وإغناء الوعي النقدي العربي بأبعاد هذه الإنجازات عن طريق الحوار المباشر حولها، وذلك من منطلق المساءلة الواعية التي تسهم في إنتاج معارف جديدة، عميقة وأصيلة، بعيدًا عن غواية اللهاث وراء الموضات العابرة أو هوس الرفض الساذج المقرون بالجهل. والحوار يعني علاقة جدلية، متبادلة الأثر والتأثير بين الأطراف الأكفاء، وذلك على نحو لا يسمح لطرف أن يتوهّم لنفسه مكانة أعلى أو أدنى في الحوار. فالفكر أعدل الأشياء توزعا بين العقول المتحاورة، المهمومة باكتشاف آفاق واعدة، متغيّرة دائمًا، بواسطة فعل التعرف الذي لا يكف عن مساءلة فاعله في الوقت الذي يسائل مفعوله، خارج دائرة الاتباع أو التبعية.

واستجاب ديريدا إلى الدعوة كما استجاب قبله الروائي الشهير ماريو فارجاس يوسا من بيرو. وكما استجاب قبله الباحث الإنجليزي مارتن برنال، الذي شغل الدنيا بكتابه

"أثينا السوداء" الذي تحاورنا حوله ساعات وساعات قبل أن نصدر ترجمته. وهذان مثلان على غيرهما من الذين دعوتهم بالفعل، حين كنت أشرف على المجلس الأعلى للثقافة في مصر.

أما لماذا ديريدا هذه المرة؟ فالأسباب كثيرة. منها أنه واحد من أهم وألمع العقول المفكرة المعدودة في عالمنا المعاصر، سواء بإنجازاته الفلسفية التي لم يتوقّف تدفقها إلى أن توفاه الله في الرابع من أكتوبر 2004، بعد دعوتنا له بأربع سنوات. ولكن موته لم يمنع استمرار تأثيراته الفكرية العابرة للأقطار والقارات. وتلفت إنجازاته الانتباه بثرائها الكمي والكيفي الاستثنائيين. فديريدا واحد من المفكرين القلائل الذين لا تقل غزارة انتاجهم عن عمق فكرهم وجذريته في آن. ولذلك لا تخلو موسوعة عالمية في مجالات الفلسفة أو غيرها من فروع العلوم الانسانية والاجتماعية، بل الفنون، وبما في ذلك الفروع القديمة كالنقد الأدبي والمحدثة كالنقد الثقافي، من التقديم المسهب لأفكار ديريدا الذي تزايدت شهرته عامابعد عام. وذلك هو السبب في ترجمة العدد العديد من كتبه إلى لغات العالم، في حركة موازية لحركة شيوع مذهبه الفلسفي.

ولم تنطلق شهرة ديريدا العالمية من فرنسا أولا، كما حدث مع أعلام البنيوية الذين سبقوه إلى الشهرة، أمثال جاك لاكان (1901-1981) ورولان بارت (1915-1982) وميشيل فوكو (1926- 1984) وغيرهم، بل تصاعدت شهرته على جناحي الاحتفاء الذي لقيه في الجامعات الأمريكية التي أسهمت إسهامًا كبيرًا في إشاعة فلسفته النقضية في العالم الأنجلوفوني على الأقل.

وكان ذلك عقب المؤتمر الذي أقامه مركز الدراسات الإنسانية في جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins في أكتوبر سنة 1966، تحت عنوان "لغات النقد وعلوم الإنسان". وكان بحث ديريدا في هذا المؤتمر عن "البنية واللعب والعلامة في خطاب العلوم الإنسانية" البيان الأول لمذهبه الفلسفي خارج فرنسا، والخطوة الأولى نحو تكوين جماعة متحمسة لفلسفته، خصوصًا في مجال النقد الأدبي، داخل جامعة ييل الأمريكية، عرفت باسم "مدرسة ييل" التي ضمّت بول دو مان (1919- 1983) وهارولد بلوم المولود سنة1930وجيفري هارتمان المولود سنة 1929و ج. هيلز ميللر المولود سنة 1928وغيرهم من باقي المجموعة التي كان أفرادها - عدا بول دو مان - يقاربون ديريدا في العمر، وبعضهم - مثل هارولد بلوم - ولد معه في سنة1930. وأسهمت "مدرسة

ييل" في التعريف بمذهب ديريدا وجذب الانتباه إليه، والتشجيع على ترجمته وتعميق مجرى التأثر به، خصوصًا في دوائر النقد الأدبي أو القراءة النصّية إذا شئنا التحديد.

وما له دلالة، في هذا السياق، الكتاب - البيان الذي أصدره أعضاء "مدرسة ييل" عن دار نشر "روتلدج وكيجان بول" سنة 1979بعنوان "التفكيك والنقد". وأقول "الكتاب - البيان" لأن فصول الكتاب كلها كانت في زمنها تطبيقات اقتحامية (أم أقول: استفزازية؟!) لمبادئ التفكيك في أكثر من مجال، تطبيقات كتبها خمسة اقترنوا جميعا بجامعة ييل، فأولهم بلوم كان أستاذ الانسانيات في هذه الجامعة. وثانيهم بول دي مان كان رئيس قسم الأدب المقارن في الجامعة نفسها. أما جيفري هارتمان فكان أستاذ الإنكليزية والأدب المقارن، جنبا إلى جنب ج. هيلز ميللر الذي كان أستاذ الإنكليزية. وتحلّق هؤلاء الأربعة حول ديريدا وواظبوا على استضافته لسنوات عدة في جامعتهم، كما تكاتفوا معه في تأسيس مدرسة فكرية واعدة، ومتّحدة في الوقت نفسه، مدرسة أطلق أعداؤها على أعضائها والمتنسبين إليها من الأجيال الأحدث، في ذلك الوقت بالطبع، اسم "المافيا الهرمنيوطيقية" أو العصابة التأويلية - إذا شئنا التعريب. وأحسب أن مواجهة هؤلاء الأعداء كانت الدافع الأساسي لنشر هذا الكتاب - البيان، وتوزيع مواضيع فصوله. ولذلك كتب هارولد بلوم الفصل الأول عن "تكسير الشكل"، وبول دي مان عن "تشويه شيللي"، فيما كتب ديريدا قطب المجموعة عن "الحياة على"، وجيفري هارتمان عن "كلمات، رغبة، جدارة: وردزورث". أما ج. هيلز ميللر فكتب عن "الناقد بوصفه شبحًا".

وأتصور أن صدور هذا الكتاب البيان كان علامة مهمة على انتشار المد الديريدي نسبة إلى ديريدا واتساع نطاق جاذبيته، سواء في جامعة "ييل" نفسها التي انطلقت منها ترجمة باربرا جونسون لكتاب ديريدا "التشتت" فضلًا عن بحوثها التي جمعها في مابعد كتابها "الاختلاف النقدي" الذي ظهر سنة 1980 أو خارج جامعة "ييل" حيث جاياتري سبيفاك التي قدمت في 1976 لترجمتها كتابه الأساسي "في علم الكتابة" بدراسة بالغة الأهمية في الدلالة على عمق تأثرها بفلسفة ديريدا التي انبنى عليها إسهامها اللاحق في "خطاب مابعد الاستعمار".

وسرعان ما انتقل تأثير مذهب ديريدا من الجامعات الأمريكية التي عرفته وعَرَّفَتْ به بالتتابع التاريخي: جونز هوبكنز، ييل، كورنيل، كاليفورنيا - إيرڤن إلى أرجاء العالم

الأنجلوفوني بواسطة الترجمات والدراسات والتعريفات والتطبيقات المتتابعة التي ظلت تتواصل في صعودها، منذ أوائل السبعينات في القرن الماضي، وذلك في موازاة الأثر العالمي المتزايد للدفعة الأولى من كتب ديريدا الذي نشر ثلاثة منها مرة واحدة سنة 1976 في فرنسا. وهي السنة التي صدر فيها كتاب "الصوت والظاهرة" (وقد ترجم إلى العربية سنة 2005) عن فلسفة هوسرل الظاهراتية؛ و"الكتابة والاختلاف" الذي يضم - في ما يضم - دراسات تأسيسية عن القوة والاختلاف والكوجيتو وتاريخ الجنون والعنف والميتافيزيقا وفرويد ومشهد الكتابة، فضلًا عن بحثه الشهير "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية". وأخيرا، كتابه "في علم الكتابة" الذي يعده الكثيرون أهم كتبه إلى اليوم لما ينطوي عليه من عرض للأصول الفكرية لمذهبه الفلسفي، متضمنا نقضه نزعة مركزية الصوت في موازاة نزعة مركزية العلة، فضلا عن تأكيد معنى الكتابة من حيث هي نقش مكتوب. فالجراماطولوجيا Grammatology التي حمل الكتاب مسماها من كلمة جراما Gramma اليونانية التي تعني المكتوب أو المنقوش أو المسجَّل، من منظور دراسة العلامات المكتوبة ونقض أنساقها المهيمنة، أو تفكيكها في آن، فالمصطلح الفرنسي يحمل دلالتي الهدم والبناء.

وحملت، هذه الكتب الثلاثة، وكان قد صدر قبلها الكتاب الأقل شهرة الذي هو تقديم وترجمة كتاب فيلسوف الظواهر الألماني إدموند هوسرل "أصل الهندسة" سنة 1962. وقد تدافع اسم ديريدا إلى أقطار العالم المتعدّدة في تدافع موجات تأثير فلسفته أو التأثر بها، وأسهمت في التعجيل بانحسار المد البنيوي وتقويض الأصول الفلسفية للبنيوية، الأمر الذي أدّي إلى الانتقال من التأثر بالنموذج اللغوي المنسوب إلى فردنان دي سوسير ومدرسته اللغوية على وجه التحديد إلى التأثر بالنموذج الفلسفي النقضي الذي صاغ ديريدا أصوله الفكرية في كتبه الثلاثة، تلك التي كانت، بدورها، أحد عوامل انجذاب النقد الأدبي إلى الفلسفة من جديد، ابتداء من ظاهرية هوسرل وليس انتهاء بأنطولوجيا هايدجر. كما كانت بداية موجة جديدة صاعدة من المصطلحات المغايرة التي أغوت الكثيرين بمفاهيم ديريدا الاختلافية عن الكتابة، والاختلاف، والارجاء، والإلحاق، والمحو، والأثر، والهامش، ومركزية الصوت، ومركزية العلة، والتشتت، وميتافيزيقا الحضور، والميثولوجيا البيضاء، وغيرها من المفاهيم التي لا تزال تغوي كل من يقع تحت تأثير فلسفة ديريدا في كل مكان تصل إليه.

ولا تزال ترجمة المصطلحات الدالّة على هذه المفاهيم عملية إشكالية في لغتنا العربية، تحمل العديد من الاختلافات التي تكشف عن صعوبة فلسفة ديريدا من ناحية، وقابليتها لتأويلات متباينة من ناحية ثانية. وأخيراً، مراوغة كتابته التي يناوشها الإرجاء المستمر للمعنى، ولا تفلت فكرة أو مذهباً أو معتقدًا أو مفهومًا من المساءلة التي تتضمّن دلالات النقد والنقض والتفكيك في آن، حتى كلمة التفكيك تتجمّع فيها دلالتا البناء والنقض. وربما بسبب شيوع تأويل بعينه، اقترنت ترجمة الاصطلاح الدال على فلسفة ديريدا Deconstruction بالكلمة العربية "التفكيك" التي أصبحت أكثر شيوعا في الدلالة على جذر مذهب ديريدا الذي لا تزال فلسفته تشغل الدنيا والناس على امتداد الكوكب الأرضي.

ولعل أحد أسباب هذا الانشغال أن فلسفة ديريدا تجاوز بإسهامها علوم الفلسفة بمعناها الاصطلاحي إلى غيرها من مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية، بل مجالات الآداب والفنون. فحضور فلسفة التفكيك ظاهر في مجالات: علوم اللغة، والكتابة التاريخية، والتحليل النفسي، والتربية، ونظريات التأويل (الهرمنيوطيقا) والاستقبال، والدراسات النسائية، والنظريات السياسية، وخطاب مابعد الاستعمار، وعلم الجمال، والنقد الأدبي، ونظريات السينما، والفنون الجميلة: الرسم والنحت والتصوير. ولولا ذلك ما أصبحنا نواجه عبارة "تطبيق الجراماطولوجيا" في بعض الكتابات المتأثرة بفلسفة ديريدا، أو الباحثة عن تأثيرها في المجالات التي أخذت تحمل بصمات هذه الفلسفة. ومن هذه الكتابات - على سبيل المثال - كتاب جريجوري أولمر "تطبيق الجراماطولوجيا: مابعد البيداجوجيا من ديريدا إلى جوزيف بويس" الذي صدر منذ حوالي ثلاثين عاما، عن مطبعة جامعة جونز هوبكنز سنة 1985.

ومن المؤكّد أن اتساع دوائر تأثير فلسفة ديريدا، منذ بداية صعودها مع مطالع السبعينات، هو الدافع المحرّك للعديد من الكتب التي تناولت أوجه الإنجازات المختلفة لهذه الفلسفة. وأخص بالذكر منها الكتب التي لم تبدأ - في اللغة الإنكليزية - بأمثال كتاب كريستوفر نوريس "التفكيك: النظرية والممارسة"، وكتاب جوناثان كوللر "عن التفكيك"، فضلا عن كتاب فينسنت ليتش "النقد التفكيكي". وقد صدر كتاب نوريس سنة 1982بينما صدر كتابا كوللر وليتش سنة 1983. ولم تنته هذه الكتب بأمثال كتاب رودلف جاشيه عن "قصدير المرآة: ديريدا وفلسفة الانعكاس" الذي صدر عن مطبعة

جامعة هارفارد سنة 1986، أو كتابه اللاحق "اختراعات الاختلاف: عن جاك ديريدا" الذي صدر عن مطبعة الجامعة نفسها سنة 1994، فقوائم الكتب عن ديريدا تلفت الانتباه بكثرتها وتعدّد مجالات اهتمامها، شأنها في ذلك شأن الكتب المخصّصة للمقارنة بينه وبين غيره من المفكرين المؤثّرين مثل كتاب روي بوين عن "فوكو وديريدا: الجانب الآخر من العقل" الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1990 أو حتى المخصصة للخلاف بينه وغيره من الفلاسفة البارزين مثل الكتاب الذي أعدته دايان ب. مايكلفيلدر مع ريتشارد بالمر بعنوان "حوار وتفكيك: مواجهة جادامير وديريدا".

وليست هذه الكتب التي ذكرتها سوى دليل على غيرها الذي يؤكد أن الحوار العالمي حول فلسفة ديريدا، أو الحوار حول التفكيك، أو حتى تفكيك التفكيك، ظل دائرًا لم ينقطع، ولم ينته، بل بدا أنه اكتسب أبعادًا جديدة مع تزايد هيمنة العولمة الأمريكية من ناحية، وتصاعد متغيّرات ثورة الاتصالات بتقنياتها المتطوّرة من ناحية ثانية، وذلك في مقابل السقوط المدوي الظاهري على الأقل للأنساق الشمولية الكبرى، أو ما أطلق عليه الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا لويتار: السرديات الكبرى. ويلفت الانتباه، في هذا المجال، أن ديريدا لم يكف عن تقديم المزيد من الكتابات التي تبقي على حيوية هذا الحوار وتوتره. ولم تكن قدرته على مفاجأة المتابعين لتعاقب كتاباته تقل في إثارتها عن تعدّد أوجه هذه الكتابات، خصوصا حين تنطوي على ما يسبب الحيرة بغموضها والتباسها ومراوغة دلالاتها في بعض الأحيان، أو بنهجها الاستفزازي الذي لا يكف عن التفكيك، والذي لا يبني شيئا إلّا لينقضه، على نحو يترك العقل المتابع معلقا، دائما، فيما يشبه المابين الذي لا يعرف الحسم أو الوضوح العقلاني الأبولloني الساطع. وأحسب أن اليقين الوحيد الذي يمكن أن يطمئن إليه المتابع لكتابات ديريدا هو توتر فعل المساءلة المستمر الذي لا يترك شيئًا من دون مناوشته بما ينقض أنساقه المغلقة، وبما يدفع القارئ نفسه إلى أن يفكك التفكيك الذي يتفكّك به العقل ويفكّك بواسطته في آن.

والتلاعب اللغوي المتعمد في العبارة الأخيرة ليس سوى محاكاة جزئية لبعض صياغات ديريدا الذي لا يكف عن التلاعب باللغة، ويسعى إلى إطلاق سراح الفعل المتحرر للكتابة. أقصد إلى الكتابة التي لا تعرف ثبات الدال، ولا تؤمن بالمركز المهيمن أو العلة النهائية للظواهر، وتشكك في قوانين السببية بمعناها السابق على نيتشه. ولكنها الكتابة التي لا تنتهي إلى العدم أو إلى الهدم العبثي، خصوصًا في إيمانها بقدرة العقل

على مساءلة كل شيء بما في ذلك نفسه، وعدم الاستكانة إلى أي نتيجة، بل عدم اليقين من وجود نقطة بعينها للنهاية، فهي كتابة خطواتها جذورها في سفرها الدائم إلى نقض كل ما يظل في حاجة إلى نقض، أو تفكيك كل ما يستكين إلى الثبات من أي نوع. إنها كتابة تحررية بطريقتها الخاصة. يتمثّل نزوعها التحرّري، ابتداء، في كراهة الأنساق المغلقة وتفجير الإذعان الذي نستريح به إلى كل ما قيل أو كل ما يقال. وهذا طبيعي من فيلسوف يصل إلى نتيجة مؤداها أن "اللغة الفلسفية" تموج بلحظات التناقض الذاتي ومناطق العمى، حيث يفضح النصّ لا إراديًا التوتر بين بلاغته ومنطقه، بين ما يقصد قوله ظاهريا وما يكره على أن يعنيه.. والكاتب ليس هو السيد المطلق لخطابه، فهذا الخطاب تعتمله آثار قوى ورغبات ومفاهيم متعارضة وآثار كل الشحنات الدلالية والتراتبية للكلمات في اللغة.. فكل نص فلسفي هو نص مزدوج: الظاهر المعلن، والآخر الذي يتم تهريبه Con-trebande في زوايا النصّ: الهوامش وعلامات الترقيم والأمثلة والمجازات"(مقدّمة: في علم الكتابة" الترجمة العربية ص: 22).

– 2 –

لا أدل على أن فلسفة ديريدا شغلت الدنيا والناس من تتابع ترجمات كتبه العديدة إلى لغات العالم المختلفة. والمثال الذي يمكن أن نستهل به الإشارة إلى غيره، في هذا المجال، هو كتاب ديريدا التأسيسي "علم الكتابة" (الجراماطولوجيا) الذي كان – في الأصل – أطروحته الأولى للحصول على درجة الدكتوراه سنة 1967، والذي يصفه هو بأنه مقال عن استمرار المفاهيم الأفلاطونية والأرسطية والمدرسية (الاسكولائية) عن العلامة المكتوبة. وقد نوقش هذا البحث بوصفه أطروحة تكميلية لأطروحة دكتوراه الدولة الأساسية التي نالها ديريدا بمرتبة الشرف الفائقة عن بحثه "نقش الفلسفة؛ أبحاث عن تفسير الكتابة" سنة 1980. وهو بحث أقل شهرة من بحث الأطروحة التكميلية التي أصبحت أهم كتب ديريدا في رأي الكثيرين. المهم أنه بعد نشر هذه الأطروحة التكميلية "علم الكتابة" كتابا في باريس سنة 1967، وترجمات الكتاب لا تتوقّف إلى لغات العالم، حيث ظهرت ترجمة الكتاب بالإيطالية سنة 1969، والإسبانية سنة 1971، واليابانية سنة 1972، والألمانية سنة 1974، والإنكليزية سنة 1976، والهنجارية سنة 1991. وأضيف إلى ذلك البرتغالية والصربية والدانمركية والصينية واليونانية. وأخيرًا اللغة العربية سنة 2005.

ولا تختلف درجة انتشار بقية كتب ديريدا الأساسية عن كتاب "علم الكتابة" إلا في الكم فحسب، بل إن بعضها ترجم إلى عدد أكبر قليلا من اللغات التي ترجم إليها "الجراماطولوجيا". وأبرز الأمثلة على ذلك كتاب "الصوت والظاهرة" الذي صدرت ترجمته الإيطالية في سنة 1967 التي نشر فيها بالفرنسية، وصدرت ترجمته اليابانية سنة 1970، والإنكليزية 1973، والألمانية 1979، والإسبانية 1985، والهولندية 1989، والصينية 1994، والبرتغالية والبلغارية 1996، والدانمركية واليونانية والصربية 1997. وقد صدرت الترجمة العربية عن المشروع القومي للترجمة سنة 2005. وهي السنة التي نشرت فيها ترجمة محاورة "ماذا عن غد؟" لجاك ديريدا وإليزابيث رودينسكي ترجمة سلمان حرفوش، وتقديم فيصل دراج. ولم يلتفت كثيرون إلى ترجمة صفاء فتحي كتابه "ما الذي حدث في 11 سبتمبر؟" الذي يدور حول موضوع عودة التعصب الديني واجتياح الظاهرة الدينية الأصولية في تشددها الذي تحوّل إلى إرهاب معولم. وقد صدرت الطبعة العربية متزامنة مع الطبعة الفرنسية عن المشروع القومي للترجمة في القاهرة سنة 2003، أما كتاب "مواقع" الذي هو حوارات كاشفة مع ديريدا فقد صدرت ترجمته الإيطالية سنة 1975، بعد عامين فحسب من صدور الأصل الفرنسي، وصدرت الترجمة الإسبانية سنة 1977، والإنكليزية واليابانية 1981، والألمانية 1986، والفنلندية 1988، والصربوكرواتية 1982، والعربية 1992، والروسية والبرتغالية 1996. أما ترجمة "الجراماطولوجيا" فقد ترجمها الدكتور أنور مغيث ومنى طلبة، ونشرها المجلس الأعلى في القاهرة سنة 2005. ويقترب من الكتاب السابق كتب عديدة بدرجات متفاوتة، لعل أبرزها كتاب "الكتابة والاختلاف" الذي ترجم إلى الإيطالية والبرتغالية سنة 1971، والألمانية 1972، واليابانية 1977، والإنكليزية والإسبانية 1978. ويلي ذلك ترجمة جزئية لبعض فصول الكتاب، صدرت أولاها في الدانمرك، وصدرت ثانيتها بالعربية عن دار نشر توبقال المغربية سنة 1988.

وأكتفي بالأمثلة السابقة عن غيرها الذي يدل على تسارع انتشار كتب ديريدا عبر الكوكب الأرضي بواسطة الترجمة إلى لغاته المتعدّدة. لكن يلفت الانتباه، أولا، في هذا السياق، ومن خلال متابعة حركة ترجمة هذه الكتب، أن أولى اللغات مسارعة إلى ترجمة كتابات ديريدا هي اللغة الإنكليزية التي كانت أسبق من غيرها إلى ترجمة ونشر "أصل الهندسة" سنة 1978، و"هوامش الفلسفة" 1982، و"أركيولوجيا العابث" 1980، و"إلا" 1977، و"خربشة" 1979، و"جرامافون يوليسيز" 1984 و"تفسير توقيعات: نيتشه/

هايدجر" 1988.. إلى آخر الترجمات والكتابات الإنكليزية الكثيرة. وتتفوق الإنكليزية في هذه الأولية على غيرها من لغات القارة الأوروبية، مثل الايطالية والألمانية والإسبانية والبولندية والهولندية والدانمركية وغيرها. ولا أعني بهذه الملاحظة أي نوع من أنواع الترتيب التنازلي في عدد المترجمات إلى هذه اللغة أو تلك، وإنما إلى السبق في نشر المترجم إليها فحسب. ولا غرابة في أن تكون الإنكليزية هي اللغة الأولى في المسارعة إلى ترجمة كتابات ديريدا وإشاعتها في العالم الأنجلو فوني كله، خصوصا بعد أن تم تلميع هذه الكتابات في جامعات الولايات المتحدة التي أسهمت إسهامًا كبيرًا في دعم مذهبه وانتشاره.

ولا تتناقض الملاحظة السابقة وحقيقة أن اللغة الإيطالية سبقت غيرها من اللغات الأوربية إلى ترجمة كتب من مثل "الصوت والظاهرة" (سنة 1967)، و"علم الكتابة" (سنة 1969)، و"الكتابة والاختلاف" (1971). شأنها في ذلك شأن اللغة الإسبانية والألمانية. وكل واحدة منهما سبقت غيرها إلى ترجمة بعض كتب ديريدا. فالواقع أن اللغة الإنكليزية تظل هي قاطرة ديريدا السريعة التي أوصلته إلى الذيوع الإنساني بترجمتها لمعظم كتبه، إن لم يكن كلها. يليها في ذلك غيرها من اللغات التي تقترب منها أو تقل عنها من حيث عدد كتب ديريدا المترجمة إليها. والواقع أن كتابات ديريدا قد ترجمت كلها أو جلها أو بعضها إلى اللغات الأوروبية قاطبة، بما في ذلك اللغة البولندية والدانمركية والصربية والأوكرانية، كما ترجمت إلى اللغات الآسيوية - الأفريقية التي يمكن أن نذكر منها اليابانية والصينية والكورية والعربية. ولكن تسبق اللغة اليابانية غيرها من اللغات الآسيوية في الاهتمام بكتابات ديريدا، بل تسبق غيرها من بعض اللغات الأوربية نفسها، خصوصا بعد أن احتفت بترجمة كتب من مثل كتاب "الصوت والظاهرة" (سنة 1970) الذي نشر قبل صدور الترجمة الإنكليزية بثلاث سنوات، و"علم الكتابة" (سنة 1972) الذي نشر قبل صدور الترجمة الإنكليزية بأربع سنوات، و"مواقع" (سنة 1981) المنشور في السنة نفسها التي صدرت فيها الترجمة الإنكليزية.

وأحسبني في حاجة إلى القول إن هذه الترجمات العديدة لديريدا تشير - بشكل غير مباشر على الأقل - إلى الجهد المضني الذي بذله المترجمون في المتميّز منها. فترجمة نصوص ديريدا ليست عملية سهلة على الإطلاق، ولا ينهض بها إلّا المتمكنون في المعرفة بأصول ديريدا الفكرية، وجذورها الضاربة في الفلسفة الألمانية بوجه خاص،

فضلا عن كثافة تناصّاته التي تشبه إحالاته وإلماحاته. وأضيف إلى ذلك أسلوبه الذي يتميّز بتقنياته الكتابية الخاصة جدًّا في تفكيك نفسه، فضلا عن ما يرتبط بهذه التقنيات من مسكوكات لغوية جديدة وفريدة.

وربما كان من المفيد لمعرفة المترجمين العرب، في مقام تقديم ديريدا بالعربية، ذكر ما تشير إليه جاياتري سبيڤاك في تصدير الترجمة الإنكليزية من إقرارها بالدين لأستاذها ج. هيلز ميللر الذي شجّعها على اقتحام عالم ديريدا الفلسفي وترجمة كتابه الأساسي، وتولّى مراجعة دراستها التقديمية للكتاب، كما تولّى تعريفها بديريدا نفسه بعد أن قضت عاما بأكمله في الترجمة. وكانت معرفتها به باعثا على أن تقضي صيف 1973 بأكمله في فرنسا لتناقش معه دقائق الترجمة. ولذلك أحدثت الترجمة - فور صدورها - تأثيرا ملحوظا في عملية استقبال فلسفته في الولايات المتحدة، ومن بعدها العالم الأنجلوفوني. وكان ذلك بسبب ما كشفت عنه الدراسة والترجمة من عمق فهم المترجمة لفلسفة ديريدا، وتقديمها الكاشف لأصولها. وهو تقديم يرهص - فيما أحسب - بالتوجّه الذي تميّزت به كتابات سبيڤاك فيمابعد، خصوصا في منحاها الذي يصل ما بين النزعة النسائية وخطاب مابعد الكولونيالية.

والطريف أنني في حواراتي مع جاك ديريدا ذكرت له أن الدراسة التي صدَّرت بها جاياتري سبيڤاك ترجمتها لكتابه، كانت هي مدخلي إلى محاولة فهم الكتاب. فنظر إليّ وعلي شفتيه ابتسامة لا تخلو من سخرية. وقال لي: ولكنها لم تفهمني. وقد أسكتتني إجابته، وانتقلت سريعا من فهم الجراماطولوجيا إلى موضوع آخر، فقد كدت أسأله متعجبا: أبعد هذا الجهد الذي بذلته سبيڤاك، والعون الذي تلقته من أصدقاء أمريكيين راجعوا الترجمة، والصيف الذي قضته إلى جوارك، وبعد ذلك تقول إنها لم تفهمني. وليس لهذا سوى معنى واحد هو أن كتابتك عسيرة كل العسر على فهم العقلانيين من أمثالي. وكان الله في عون مني طلبة وأنور مغيث اللذين كلفتهما بإعداد ترجمة عربية. وكان كلاهما عند حسن الظن به، خصوصا أن حوارهما مع ديريدا لم ينقطع إلى أن أعاقه مرضه عن لقائهما إلى أن توفي في الرابع من أكتوبر 2004 عن أربعة وسبعين عاما. ولكي نتخيّل صعوبة الترجمة حسبي الإشارة إلى التعدّد الدلالي والتلاعب بالدلالات الذي تنطوي عليه كتابة ديريدا التي يصفها بقوله: "إن ما يقودني في الكتابة هي تلك الكلمات غير القابلة للترجمة... والتي تضطر المترجمين إلى إبداع نظيرها في لغتهم الأصلية".

ومثل هذا التعمّد هو الذي يفجّر صعوبة الترجمة لهذه الكتابة المبدعة والمبتكرة". (مقدّمة الترجمة العربية. ص: 31).

وفي ظني أن ديريدا لو كان يعرف العربية، وقرأ ترجمة مني طلبة وأنور مغيث اللذين سألاه عن كل ما غمض عليهما في الجراماطولوجيا لامتدح فيهما - ربما - فهم الأصل الفرنسي، ودقة الترجمة العربية التي صاغاها للكتاب. وعلي كل، فموضع الشاهد هو الجهد الشاق الذي بذلته سبيفاك في ترجمة كتاب ديريدا التأسيسي إلى الإنكليزية والجهد المماثل في المشقّة الذي بذله أنور مغيث ومنى طلبة، في مدى الحرص على الاتصال المباشر بصاحب الكتاب ومناقشة دقائق مشكلات الترجمة (التي هي مشكلات للفهم والتفسير في آن) معه، حرصًا على الوصول إلى أقصى درجة من الدقة في الترجمة التي تضيف فهمها التأويلي الخاص إلى النصّ الأصلي.

وظني أن ما نراه من غموض الترجمات العربية لديريدا. يرجع إلى صعوبة أسلوبه التفكيكي. ويبدو أننا في حاجة إلى أمثال جاياتري سبيفاك (مترجمة "علم الكتابة") وبربارة چونسون (مترجمة "التشتت") في دائرة المترجمات، وإلى أمثال آلان باسّ (مترجم "الكتابة والاختلاف" و"هوامش الفلسفة" و"مواقع") وديريك أتريدچ (مترجم "أفعال الأدب") في دائرة المترجمين. ومن الحق أن أضيف مني طلبة وأنور مغيث اللذين قضيا أكثر من خمس سنوات في ترجمة الجراماطولوجيا. ولكن الأهم من ذلك أنه لا توجد لدينا، إلى الآن، حركة نشطة لترجمة أعمال ديريدا، توازي ما يحدث على امتداد العالم كله، أو تكافئه، فإلى اليوم لا تزال كتب ديريدا غير متاحة كلها في اللغة العربية، ابتداء بما كتبه عن "هوامش الفلسفة" أو "مالارميه" سنة 1972، أو "جلاس" 1974، أو "خربشة" 1978، أو "كارت بوستال" 1979.. إلى آخر أعماله الغزيرة في تتابعها الذي لم ينته أو ينقطع إلّا بموته. وأتصور أن هذه الملاحظة تقودنا إلى فهم السبب في هشاشة وضآلة ما كتب عن فلسفة ديريدا باللغة العربية إلى اليوم، وعدم تأسيس مواقف نقدية معمقة من مجالات تفكيكه، وشيوع صور سوء الفهم أو الجهالة الفاضحة، إلا في ما ندر. ولا أستثني من ذلك إلّا ترجمة القليل الذي أضع على رأسه - على سبيل التمثيل ترجمة صفاء فتحي لما كتبه ديريدا عن أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001، فقد كانت صفاء من حوارييه المخلصين والأوفياء. وقد سبق لها أن أعدّت فيلمًا تسجيليًا عن حياته، ابتداء من مولده في الجزائر إلى وصوله إلى ذروة الشهرة التي وصل إليها. ومن الأمانة عدم نسيان الترجمة المغربية وحواريّ ديريدا في الرباط.

ولكن بعبارة صريحة، فإن ما هو متاح للقارئ العربي من الكتب التي كتبها ديريدا، أو أسهم فيها، أو قام بتحريرها، فضلا عن بحوثه ومقالاته وحواراته، لا يمكن أن يضعنا في المرتبة التي تليق بتصوراتنا عن أنفسنا، أو التي تليق بدعوى متابعتنا العالم من حولنا. وليس الأمر في ذلك مقصورًا على فلسفة ديريدا، وإنما يمتد إلي غيرها من الفلسفات والمذاهب والتيارات الفكرية والإبداعية المعاصرة التي لا نعرف منها سوى القشور لا اللباب، وذلك لأسباب عدة تتّصل بواقع تخلّفنا الثقافي. ومن هذه الأسباب تراجع جامعاتنا العربية تراجعا مخيفا، وانصراف معظم الأساتذة عن تطوير معارفهم، فضلا عن خوف الكثير منهم من القمع الذي يمكن أن يقع عليهم نتيجة اجتهادهم في نقل أو تقديم فلسفات جذرية في نقضها مثل فلسفة ديريدا. وأضيف إلى ذلك عدم توفر المترجمين الأكفاء والمترجمات البارزات، وعدم تشجيع المؤسسات التعليمية والثقافية المعنية، بل عدم قيامها بواجبها في إعداد هؤلاء المترجمين والمترجمات وتوفير الشروط اللازمة لازدهار حركة الترجمة. ولذلك لا أعرف، إلى اليوم، مترجما عربيا بذل جهدا يشبه ذلك الجهد المضني الذي بذله لسنوات طويلة چان إيبوليت - أحد أساتذة ديريدا - عندما قام بترجمة كتاب "ظاهريات الروح" لفيلسوف المثالية الألمانية الشهير هيجل في عشرين عامًا.

وبالطبع، لا تعني الملاحظة السابقة عدم وجود ترجمات عربية لكتابات ديريدا بالإطلاق، وانما تعني أن ما صدر من هذه الترجمات لا يكفي لتقديم هذا الفيلسوف تقديما كاشفا، ولا يكفي لمساعدة المثقف العربي الذي لا يقرأ بلغة أجنبية على تكوين معرفة حقيقية عميقة بفلسفة ديريدا وكتاباته في غير الفلسفة. وباستثناء مقالات أو دراسات معدودة (مثل: الاختلاف المرجأ التي ترجمتها هدى شكري عياد، والبنية واللعب والعلامة التي ترجمتُها بالاشتراك مع هدى وصفي، وصيدلية أفلاطون التي ترجمها كاظم جهاد. وقد نشرت كلها في مجلة "فصول" التي سعت، منذ الثمانينات، إلى تقديم فلسفة ديريدا وكتاباته) لا يوجد سوى ترجمة لبعض فصول كتاب "الكتابة والاختلاف" نهض بها كاظم جهاد ونشرتها دار توبقال في الدار البيضاء سنة 1988، و "مواقع: حوارات" الذي ترجمه فريد الزاهي ونشرته الدار نفسها سنة 1992. وأخيرا كتاب "أطياف ماركس" الذي ترجمه منذر العياشي ونشر الترجمة مركز الإنماء الحضاري في بيروت سنة 1995. وأضيف إلى ذلك كتاب "التفكيكية: النظرية والممارسة" الذي كتبه كريستوفر نوريس عن فلسفة ديريدا، وترجمه صبري محمد حسن، وأصدرته دار المريخ في الرياض سنة 1989 ؛ والدراسات التي ترجمها إدريس كثير وعز الدين الخطابي ونشراها تحت عنوان

"مدخل إلى فلسفة ديريدا" عن دار أفريقيا بالدار البيضاء سنة 1991. وأخيرًا، كتاب بيير زيما "التفكيكية: دراسة نقدية" الذي تولى تعريبه أسامة الحاج ونشرته المؤسسة الجامعية في بيروت سنة 1996. ويمكن أن نلحق بذلك كله - ولكن على نحو متميّز يكشف عن جدية المسعى التطبيقي وأصالته التي تستحق التقدير والاحترام - كتاب "لقاء الرباط مع جاك ديريدا". وهو بحوث تفكيكية لامعة قدمت في حلقة دراسية حضرها ديريدا، وعَقَّبَ عليها بنفسه تعقيبا ختاميا كاشفا. وقد نشرت البحوث والتعقيب عن دار توبقال بالدار البيضاء سنة 1998. وهي دار تستحق التحية لجدّيتها ودورها المتميّز في تعميق الوعي الفكري والإبداعي في الثقافة العربية المعاصرة. ومن الأمانة الإشارة إلى الجهد الحماسي الصادر عن حب للتفكيك لحسام نايل الذي ترجم:

- صور ديريدا (تحرير وترجمة) المشروع القومي للترجمة 2002.
- البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية، دار أزمنة الأردن 2007.
- مدخل إلى التفكيك (تحرير وترجمة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2008.
- استراتيجيات التفكيك (تحرير وترجمة وتأليف)، دار أزمنة– الأردن 2009.
- التصوّف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي، وديريدا المركز القومي للترجمة 2011.
- المعتمد في التفكيك: هايدجر وبلانشو وديريدا، المركز القومي للترجمة 2011.

والطريف والدال أن حسام نايل بعد هذا الشوط الذي قطعه مع التفكيك توقف، وسأل نفسه السؤال الحاسم: هل كان الاختيار صائبًا سديدًا، وجاءت الإجابة على شكل كتاب ترجمه بعنوان: "ضد التفكيك" من تأليف چون إليس، وذلك في سياق وضع "التفكيك" في موضع المساءلة التي تحسم الأمر حول البقاء في مدى التفكيك وتحسينه، أو البحث عن أفق منهجي مغاير يمضي وراءه الشاب المملوء بحماسة البحث العلمي الجديد، خصوصا في قلق السؤال. وأختم بالإشارة إلى كتاب "ماذا عن غد؟" وهو حوار مع إليزابيث رودينيسكي أصبح كتابا يجمع المحاورة التي دارت بين جاك ديريدا وإليزابيث رودينسكي، وقد ترجمها سليمان حرفوش، ونشرتها دار كنعان في دمشق 2008، بعد أربع سنوات من وفاة ديريدا.

ولكن، مهما يكن من أمر، فأتصوّر أن عدم اكتمال ترجمات كتب ديريدا وأبحاثه، وضآلة المترجم، نسبيًا من الكتب أو البحوث التي كتبت عن فلسفته إلى العربية، إنما هو

أمر يصل قصور ثقافتنا العربية المعاصرة - في متابعة ما يحدث في العالم من حولها- بغلبة التيارات المحافظة على النقد العربي، وعدم المتابعة اليقظة لدارسي الفلسفة الحديثة في الجامعات العربية، خصوصًا في مصر التي يغلب على أغلب أجيال أساتذة الفلسفة الحديثة فيها عدم المعرفة بالمعاصر من تيارات هذه الفلسفة. وذلك وضع يجد ما يدعمه في غلبة الميل الراسخ، أو الركون الكسول، إلى الأفكار الموروثة أو المألوفة أو المعروفة أو المستهلكة أو المأمونة العواقب أكثر من الميل إلى مغامرة التعرف على الجذري من التيارات التي يموج بها العالم المعاصر. وأضيف إلى ذلك توجّس الاتجاهات العقلانية المتعصبة الموجودة في ثقافتنا العربية المعاصرة - رغم هامشيتها، أو ربما بسبب هامشيتها- من كل ما يربك مسلمات تياراتها المحدثة التي لا ترتاح إلى عملية النقض المستمرة التي تنبني عليها فلسفة ديريدا، خصوصا حين تترك هذه الفلسفة القارئ معلقًا في حال لا يعرف القبول المريح أو البنية ذات المركز، وذلك في المدى الذي يرفض فيه ديريدا كل مركز، ولا ينتقل من رفض مركز إلّا ليضيف إليه آخر، فعملية التفكيك نقض، وتقيم جديدا مهيأ بدوره للنقض. واستراتيجية التفكيك تقوم على نوع من المفارقة أو المشكلة التي تبقي بلا حل، وإن كانت - كما يقول مترجما "في علم الكتابة" - هي الأساس الذي لا غنى عنه للبحث عن الحلول. ولذلك تنطوي لغة ديريدا الفلسفية على جمل وتراكيب تتأبى على الأذهان التي تطلب الوضوح المنطقي، فلا شيء من ذلك فيما يكتبه من أن العدالّة هي الحساب مع لا يقبل الحساب، وأن الوفاء في عدم الوفاء، وأن المركزية الأوربية تشكلت دوما من خلال مقاومة المركزية. أما لغته الخاصة المتلاعبة بالدلالات والمجانسات الصوتية والمفارقات فتجعل ترجمته كفهمه عملية بالغة العسر. وما حدث من إقبال مغاربي نسبي، محدود جدًا في النهاية، على ترجمة بعض كتابات ديريدا، منذ أواخر الثمانينات، في موازاة ما سبقت إليه مجلة "فصول" المصرية بإسهامها الرائد، فضلا عن اجتهاد د. حسام نايل في ترجمة عدد ملحوظ من كتابات التفكيك، لا يدل على فارق جذري في عمليات استقبال هذه الفلسفة ما بين المغرب والمشرق العربيين. فكلا الجناحين لم يقترب اقترابًا حميمًا من هذه الفلسفة بما يدخلها فعليا في دائرة اهتمامات الخطاب الثقافي العام بتعدّد مجالاته، ومنها النقد الأدبي والفلسفة، أو يخلق دائرة نشطة، أو حلقة أساسها تبني نظرياته والانتقال بها على مستوى التطبيق إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية.

- 3 -

وفي ظنّي أن التفكيك الذي يتجسّد في كتابات ديريدا على وجه الخصوص لم يجد، بعد، من يصدر عن مبادئه النظرية المحددة في النقد العربي المعاصر، وأن فلسفته النقضية لا تزال بعيدة عن التأثير الملموس حتى بالنظر إلى دائرة النقّاد الأوروبيين أو الأمريكيين الذين ابتسر بعض النقّاد العرب نصوصهم، وذلك لأسباب تتصل بشروط الأبنية الفكرية السائدة في علاقات الثقافة العربية. ولو صح أن نتحدّث عن بنيويين في النقد العربي المعاصر بالمعنى الدقيق للكلمة، وفي مرحلة بعينها من مراحل ممارساتهم النقدية، فإننا لا يمكن أن نتحدّث بالقدر نفسه، ولا حتى بالثقة نفسها، عن نقّاد تفكيكيين في العالم العربي، سواء على طريقة جاك ديريدا أو هارولد بلوم أو يوچينيو دوناتو أو بول دي مان أو جيفري هارتمان أو ج. هيلز ميللر أو جوزيف ريدل أو شوشان فيلمان أو بربارا چونسون أو جاياتري سبيڤاك وغيرهم، ولا أستثني من ذلك سوى أطروحتي حسام نايل للماجستير والدكتوراه، والأولى تطبيق للتفكيك على رواية إدوار الخراط، منشورة عام 2014م، والثانية على نصوص نجيب محفوظ، ولم تنشر بعد، وقد تكون هناك تطبيقات أخرى لا أعرفها، فأنا لا أتكلم إلّا عن ما أعرف. وما أعرفه يؤكد أن التفكيك في أصوله النظرية (ومن منطلقات ديريدا، في كتاباته التي لفتت الانتباه العالمي إليه) لا يزال بعيدًا عن البنية العقلية الغالبة على الناقد العربي المعاصر بهمومها الخاصة، حتى داخل ما أطلق عليه بعض المحافظين الجدد "نادي النخبة الحداثي" الذي لا أعرف أين هو؟

ومن نافلة القول تأكيد الفارق الكبير بين التداعيات العربية أو المعاني المصاحبة لكلمة "تفكيك" والتداعيات الفكرية لمصطلح deconstruction بكل لوازمه النقدية، فليس التفكيك هو التحليل المنطقي الذي يعني اكتشاف العناصر التكوينية للظاهرة، ولا حتى التفسير بمعناه البنيوي الذي يشير إلى إدراك معنى العلاقات بين هذه العناصر، وإنما هو شيئ أكثر تعقيدًا وجذرية في أصوله الفلسفية وتطبيقاته العملية، الأمر الذي يجعل المفاتيح الاصطلاحية الرئيسية غير ثابتة الدلالة ومتأبية على أفهام الدوائر النقدية السائدة.

ويمكن الإشارة إلى بعض علامات موهمة بحضور التفكيك، متمثّلة في بعض دعاوى كمال أبو ديب، خصوصًا حين قال (في حوار بجريدة "الرياض" السعودية نوفمبر 1993) إن بعض الإشكاليات الجديدة في الكتابة العربية دفعته للتوجّه "نحو نمط مختلف من

الإشكاليات ونمط آخر من الحلول" التي حاول أن يقدّمها. وقد أوضح مقصده من ذلك بقوله إن أعماله الأخيرة لم تعد تسعى إلى كشف الوحدة في النصوص الأدبية، كما كان الحال في أعماله السابقة، وإنما أصبحت تتجه إلى جماليات التشظّي التي هي "جماليات اللاوحدة، جماليات التشرذم، جماليات اللا انسجام". ويمضي أبو ديب قائلًا: "لا أستطيع أن أعالج كتابًا إبداعيًا من الكتب التي تصدر الآن بغير هذه الطريقة، لأنها كتابة متشاجرة، متناقضة، تظهر تناقض جوهر العالم لا الوحدة". هكذا، أصبح نصّه النقدي قائما على التناقض والتشظّي، خصوصا بعد أن اكتشف أن المفارقة الضدية ليست كافية، فبدأ في استخدام "التفكيك والتقويض". ويكمل أبو ديب إعلانه بلغته الذاتية المعروفة التي لا تتحرّج من القول: "حين طرحت مقولة التناقض باعتبارها جوهر الفن... في دراسة عن أدونيس نشرت عام 1976، وكنت قد كتبتها قبل ذلك بسنوات. في هذا الوقت لم يكن أحد قد سمع برجل اسمه جاك ديريدا لا في العالم العربي ولا في العالم الأنجلو أمريكي".

ولا أريد أن أجادل صديقي العزيز كمال أبو ديب في تصوراته عن تحوّلاته النقدية، فالمؤكّد أن خطابه النقدي قد تحوّل من الإلحاح على الثنائية الضدية البنيوية التي كانت عدته الأساسية في الكشف عن الرؤى المقنعة للشعر الجاهلي، وأن هذا الخطاب النقدي أصبح أكثر تشظّيًا وتجريبية. ولا أدل على ذلك من كتابه "جماليات التجاور، أو تشابك الفضاءات الإبداعية" الذي صدر في يوليو 1997، والذي كان إنجازا مغايرا في منحى تشظّيه عن المنحى الثنائي البسيط الذي انبني عليه كتابه "جدلية الخفاء والتجلّي: دراسات بنيوية في الشعر". وهو الكتاب الذي صدرت طبعته الأولى عن دار النشر البيروتية نفسها (دار العلم للملايين) سنة 1979. ولكن يبقي أن الانتقال من صيغة الثنائية البسيطة، أو صيغة التناغم والتوحد إلى صيغ التعدّد المتنافر، أو التشظي المتجاور، لا يعني الانتقال من بنيوية كلود ليفي شتراوس إلى آفاق تفكيك جاك ديريدا التي يزعم صديقي العزيز أنه اكتشفها قبل أن يسمع أحد "برجل اسمه جاك ديريدا لا في العالم العربي ولا في العالم الأنجلو أمريكي". تؤكد ذلك القراءة المتأنية لكتابات كمال أبو ديب التي اكتشفت التشظّي مع انهيار الأنساق الكبرى في عالمنا العربي أولًا، وعالمنا المعاصر ثانيا، فاستبدلت بالبحث عن الوحدة البنيوية الثابتة نقائضها المتنافرة التي لا يتطابق فهمها بالضرورة وفلسفة جاك ديريدا.

ويمكن أن نضيف إلى مثال كمال أبو ديب أمثلة أخرى في الكتابات النقدية التي يلحّ

أصحابها على بطاقات "التفكيك" أو "التشريح" أو ما يشبه ذلك، خصوصا عند أولئك الذين يشيرون إلى بعض عموميات هذه الفكرة أو تلك عند ديريدا من دون تمثّل عميق لفلسفته، وعلى سبيل الإضافة الزخرفية أو الجزئية أو الكمية في الغالب الأعم. ويمكن أن نضيف إلى هذه الكتابات الترجمات القليلة إلى اليوم، سواء تلك التي تترجم عن كتب تتحدّث بعض فصولها عن نقد ديريدا، أو عن بعض البحوث التي كتبها ديريدا، أو حتى بعض كتبه. ماذا يعني ذلك؟! يعني أنه لا يكفي إعلان هذا الناقد أو ذاك أنه يمضي في طريق جاك ديريدا، أو استعارة هذا الناقد أو ذاك فكرة جزئية، ثانوية، من كتابات ديريدا، أو نقل بعض العموميات من بعض شراحه، أو حتى ترجمة ما أمكن ترجمته من كتبه أو مقالاته، فلكي تتأصل حركة نقدية تفكيكية، لا بدّ من تمثّل المفاهيم الأساسية، وترجمة الكتب التأسيسية، وتراكم التطبيقات العربية الجذرية، الدالّة والمؤثّرة على المستويين الكمي والكيفي. وأهم من ذلك أن يستجيب المترجم من ديريدا والمؤلف منه إلى حاجة معرفية، تفرض له مجرى في الثقافة النقدية العربية كالمجرى الذي حفرته نظريات الخطاب أو التداولية.

بعبارة أخرى، إن المحك في حضور التفكيك ليس ترجمة عدد من نصوص ديريدا، قلَّ أو كثُر، أو حتى التعريف بهذه أو تلك من أفكار التفكيك في بعض الكتب العربية، وإنما الانطلاق من منظومة المبادئ النظرية للتفكيك في شمولها الفلسفي وترابطاتها المعرفية وأصولها المنهجية وقواعدها الإجرائية، ثم وضع هذه المنظومة موضع التطبيق الموازي للتأصيل في الممارسة العملية، وذلك بما يمكن أن يشكل تيارا، أو يصوغ تعاقدًا معلنًا أو مضمرا بين مجموعة من النقّاد. أقصد إلى تعاقد أشبه- مثلا- بذلك التعاقد الذي جمع مجموعة النقّاد الأربعة بجامعة "ييل" الأمريكية، وهم ج. هيلز ميللر، وبول دو مان، وجيفري هارتمان، وهارولد بلوم. وهذا ما لم يحدث في النقد العربي الحالي الذي لا نستطيع أن نتحدث فيه عن مجموعة تفكيكية متجاوبة في التوجّه، متعاضدة في المواجهة النقضية لما حولها، متجاورة حتى في المكان، مثل مجموعة "ييل" القديمة قبل تفكّكها، خصوصا حين كان كل أفرادها يعملون في الجامعة نفسها، ويوزّعون الأدوار على أنفسهم بمعنى أو آخر، سواء في الممارسة التأسيسية على مستويات التنظير والتطبيق، أو الممارسة الدفاعية التي تولوا فيها تبرير كتاباتهم النقدية والذود عنها في مواجهة خصومهم. أما الإفادة العربية من هذه الجزئية أو الفكرة في فلسفة التفكيك، والاستعانة بلازمة من لوازم هذا المفهوم أو ذاك في كتابات رولان بارت المتأخرة أو حتى كتابات

ديريدا، فوضع مختلف لا يدخل في دائرة الانتساب الصريح للحضور الفاعل إلّا بما يؤكده التراكم النسبي للممارسة النقدية التي تلتزم بعلاقات المنظومة التفكيكية كلها.

وقد يحدث هذا في المستقبل فعلمه عند الله. ولكن يمكن أن نرى علامة تشير إلى تجاوب - لا يصل إلى درجة الظاهرة المؤثرة أو التيار الذي يفرض حضوره - عن فلسفة ديريدا، أو تأثر بها هنا أو هناك، على امتداد العالم العربي. وقد يصرف ناقد شاب جهده لسنوات في ترجمة نصوص متعدّدة للتفكيك كما فعل حسام نايل في مصر، أو في تتبع استقبال ديريدا عربيًا، كما فعل المرحوم محمد أحمد البنكي في البحرين، وقد كان موته المبكر خسارة كبيرة لا شك فيها، رحمه الله. ولكن ذلك كله لم يعمّق من مجرى، أو يؤسس لتيار يفرض حضوره العربي. ولقد فرحت بما كتبه محمد البنكي، فقد كنت أعرفه وأتوقع له مستقبلا نقديا واعدا، ولكني بعد أن فرغت من قراءة كتاب "قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي" (صدر سنة 2005) لم أر ما يجعلني أغير رأيي السابق عن حضور فلسفة التفكيك بوصفها تيارًا مؤثرًا أو حتى له حضوره في مشهد النقد العربي المعاصر. ولذلك أجدني على ما أنا عليه من إيمان بأن بعض علامات الإعجاب بديريدا والتأثر بجذريته النقضية الرافضة لأي مركز، في سياق عمليات الحوار مع الآخر، لم تسهم في تأسيس تيار مستقل في التفكيك إلى اليوم. وظني أن السبب في ذلك هو طابع المحافظة الغالب على الفكر العربي بوجه عام.

ولذلك لا يمكن وصف نقد عبدالله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" الذي يدرس فيه شعر حمزة شحاتة من منظور جديد، يفيد فيه من قراءة البنيوية بالدرجة الأولى وبعض كتابات ديريدا بالدرجة الثانية، بالصفة نفسها التي نطلقها على نقد باربرا جونسون مثلا، سواء في قراءتها قراءة بارت النقدية لبلزاك في كتابه S/Z أو قراءتها هي لقصيدة مالارميه في كتابها "الاختلاف النقدي" (مطبعة جامعة جونز هوبكنز سنة 1980) الذي هو دراسات في البلاغة المعاصرة للقراءة.

ومهما أضفنا إلى الدراسات التي تشبه كتاب كمال أبو ديب الذي أشرت إليه، أو حتى ما يقترب إلى حد ما من منظوره، فإن كل ما يمكن أن نكتشفه يظل أدنى من أن يصل إلى درجة دالّة على حضور نقدي فاعل في مجالات النقد الأدبي العربي. وحالة كتاب كمال أبوديب الذي أشرت إليه كاشفة في هذا البعد، فكتاب "جماليات التجاور" الذي صدر منذ أكثر من عقد ونصف سنة 1997 لا يزال إلى اليوم بعيدًا عن دائرة الضوء أو حتى

التذكر الثقافي العام للأسف. والصّلة بين تقنيات الكتاب وأطروحات ديريدا أوهى من أن تصله بكتاب "الجراماطولوجيا" - على سبيل المثال - وصل الاتفاق المنهجي أو المذهبي، خصوصا بعد أن أصبح الأصل الفرنسي متاحا في ترجمة عربية متميّزة، الأمر الذي يؤكد أن تفكيك ديريدا لم يحفر لنفسه مجرى مؤثرا إلى اليوم في النقد العربي المعاصر. وهو أمر يدعو إلى البحث عن إجابة للسؤال: لماذا هذا الاستقبال الحماسي للبنيوية، وبعدها خطاب مابعد الاستعمار، والنقد الثقافي، فضلا عن التداولية ونظريات الخطاب مقابل الاستقبال المحدود إلى أبعد حد لفلسفة التفكيك ونقدها الأدبي؟ ولماذا لا نضع في مؤشرات "الاستقبال" ترجمة ثلاثة معاجم موسوعية عن "علوم اللغة" و"نظريات الخطاب" و"التداولية" صدرت ما بين 2008- 2010 عن مركز الترجمة الوطني في تونس. ولم تترجم محاولة واحدة عن معجم "التفكيك". ولا أعرف هل وجد مثل هذا المعجم أصلًا بالفرنسية أو الإنكليزية وهما المداران الأساسيان للتفكيك.

وعلي النقيض من حضور التفكيك حضور البنيوية التي يختلف وضعها، والتي كانت استجابة وظيفية إلى وضع ثقافي متعيّن - في العالم العربي- بشقيها اللغوي والتوليدي. ولذلك أحدثت أصداء قوية في أيامها، قبل أن تترك موضع الصدارة إلي غيرها. لكنها كانت قد تحوّلت قبل غروبها، وبواسطة ممارساتها النظرية والتطبيقية، إلى كيان ملموس بعيد الأثر، أسهم في حدوث تغيير جذري في الكتابة النقدية العربية، وقلب بعضها رأسًا على عقب. ولذلك يمكن أن نسرد من نماذجها التطبيقية - عربيا- العشرات من الكتب والدراسات في يسر بالغ على امتداد العالم العربي كله. والسبب في ذلك هو العقلانية الصارمة التي تنطوي عليها البنيوية، سواء من حيث تأسسها على نوع من مركزية العلة، أو من حيث نزعتها المنطقية الصورية. ويمكن أن نضيف إلي "البنيوية محاولات مقاربة في "التداولية" و"نظريات الخطاب" سرعان ما أسهمت في تشكيل جبهة جديدة مدافعة عن العقل في عالم عربي يغترب فيه العقل مع غلبة أصوليات تدميرية أدت إلى أن:

أصبح العقل مغتربًا يتسوّل، يقذفه صبيةٌ

بالحجارة، يوقفه الجند عند الحدود، وتسحب

منه الحكومات جنسية الوطني.. وتدرجه في

قوائم من يكرهون الوطن.

وأحسب أننا في عالمنا العربي نستقبل بالقبول المطمئن الفكر الذي يردنا إلى نسق

نفهمه ونستريح إليه، بوصفنا عنصرًا معقولًا من عناصره المنتظمة، ونستريب في نقيض ذلك من فكر يلقينا في هوة تيه بلا مركز أو علة أو معنى ثابت، كي يتركنا في عالم سيالٍ، متقلب، لا ينفك يهدم ما يبنيه، فلا يبقى فيه سوى الإرجاء والكشط، ونحن نبحث عن موطيء قدم من أرض صلبة، كما لو كنا نقول لأنفسنا ضمنا: يكفي ما نعيش فيه من حكاية بلا بداية ولا نهاية في عالم غير مفهوم، ينقض بعضه بعضا، ولا نعرف حقًا موضع أقدامنا فيه ولا مستقبلنا معه. وقد أكون تقليديا في هذه النظرة، من منظور فلسفة التفكيك على الأقل، لكنها نظرة تصلح لتفسير عدم وجود أثر بارز للتفكيك يوازي أو يساوي أو يقارب أثر نظريات الخطاب والتداولية ومعها ما هو أجد، في النقد العربي المعاصر. ولذلك وُصفت البنيوية، في موضع مغاير، بأنها رؤية نقدية للعالم، رؤية تردّ التكثّر إلى وحدة، والتشظّي إلى نسق، والتجزؤ إلى عناصر علائقية، كأنها وعي مؤرق، يدفعه توتره إلى أن لا يرى الجمال إلّا في النظام، ويبحث عن النظام في الفوضى كي يشعر بالأمان، أو يزداد يقينًا أنه في عالم يرتدّ معناه إلى مركز يريحه أو يفهمه، حتى لو استبدل هذا المركز بغيره.

وإذا كانت فلسفة التفكيك قد لعبت - في ما يقوله البعض- دور التصحيح في مسار البنيوية في موطنها الأصلي، وفي تجلّياتها الأمريكية على السواء، وذلك في الفعل الذي وصف حينًا بأنه البنيوية تنقض نفسها، أو تنقلب على دعاواها، فإن هذا الأمر لم يكن موجودًا بتلك الصورة في النقد العربي، فالبنيوية اللغوية تم نقضها بنقائضها النظرية، سواء في البنيوية التوليدية عند لوسيان جولدمان، أو النزعة العلمية في الماركسية وما اقترب منها من نظريات تاريخية، ابتداء من ألتوسير، مرورا بكتابات ماشيري في فرنسا وتيري إيجلتون في فرنسا، وأخيرا النزعة التاريخية الجديدة التي سرعان ما اتصلت بما يسمّى النقد الثقافي، أضف إلى ذلك نظريات تحليل الخطاب في تجلّياتها المختلفة، فضلًا عن التداولية ونظرية أفعال الكلام في السياق العربي لتأصيل التداولية ونظريات الاستقبال.

وكان ذلك كله في اتجاه غير بعيد عن اتساع دائرة خطاب مابعد الاستعمار الذي كان من الطبيعي أن يجد استجابة له في أقطار العالم الثالث التي لا تزال تعاني مشكلات التبعية بأكثر من معنى. ولذلك لم يستبدل ناقد مثل عبدالله الغذامي جاك ديريدا برولان بارت مثلا، وإنما جمع بينهما في كتابه الأول الذي انطوى على صيغة أولية، سرعان ما هجرها إلى النقد الثقافي الذي يعيد بناء التحليل النقدي بالنظر إلى التاريخ الذي حاولت

البنيوية الفرار منه. وفي الوقت نفسه، لم يهجر كمال أبو ديب بعض مبادئ التحليل التي نقلها عن كلود ليڤي شتراوس إلى مبادئ ديريدا النقضية، وإنما اتسع بمنظوره البنيوي ليشمل إنجاز لوسيان جولدمان أولًا، ويزداد اتساعا ليشمل أفكار إدوارد سعيد في خطاب مابعد الاستعمار ثانيًا، ويمضي في تجريبيته الخاصة ثالثًا إلى درجة التشظّي المقصود. وقل ما يشبه ذلك - مع كثير من الاحتراس - عن فريال غزول التي كتبت أطروحتها عن "ألف ليلة" تحت وطأة النموذج البنيوي الذي يبحث عن مبدأ صوري- أو مولّد بلغة ريفاتير- يغدو بمنزلة مركز النصّ أو علته الأولى، والتي قادتها الممارسة المنغمسة في هموم الواقع ومشكلاته وأسئلته إلى الإقبال الحماسي على كتابات جاياتري سبيڤاك التي تصل التفكيك النسوي بخطاب مابعد الاستعمار، ومن كتابات جاياتري سبيڤاك إلى أقطاب خطاب مابعد الاستعمار، على نحو ما ظهر في عدد مهم من أعداد "ألف" يدور كله حول خطاب مابعد الاستعمار.

ولكن هل يعني ذلك ذهاب التفكيك ومابعد البنيوية إلى العدم؟! الإجابة بالقطع هي النفي، ففي كل نظرية مؤثرة وعميقة عناصر تظل صالحة للاستخدام، وتوجّهات ودوافع تظل مُحَفِّزة للنقّاد، حتى أولئك الذين يجدون مراحهم في نظريات مغايرة. وأتصور أنه بقدر ما يمكن أن نتحدث عن التناصّ في الأدب، من حيث هو عملية لا واعية، يمكن أن نتحدّث بالقدر نفسه عن تناصّ النظريات.فالناقد في اللحظة التي يمارس فيها تطبيق نظرية ما، تتداعى إلى ذهنه، بشكل غير واع في الغالب، كل النظريات التي قرأها، في حال من التفاعل النصّي الخفي الذي يؤثر على الممارسة الفردية في كل حالة من حالات الممارسات التطبيقية لهذه النظرية أو تلك.

أمبرتو إيكو

-1-

سعدت عندما أخبرني الصديق إسماعيل سراج الدين مدير مكتبة الإسكندرية أن أمبرتو إيكو سيأتي لزيارة المكتبة ضمن وفد إيطالي صديق للمكتبة، في نوڤمبر سنة 2003، وأنه سيلقي محاضرة باللغة الإنكليزية في جمهور المكتبة، واختار لها عنوان "الذاكرة النباتية والذاكرة المعدنية: مستقبل الكتب". وكان واضحًا من العنوان أن أمبرتو إيكو اختار لجمهور مكتبة الإسكندرية موضوعًا يتعلّق بمستقبل الكتاب، في عصر يبدو كما لو كان يتخلى تدريجًا عن الكتاب الورقي، ويستبدل به كتابًا آخر إليكترونيًا أو on Line. ووعدني إسماعيل سراج الدين بإعطائي نسخة من المحاضرة التي تقرر لها اليوم الأول من هذا الشهر، وسألني المشورة في من يمكن أن يناقش إيكو بعد المحاضرة، فأعطيته أسماء الزميلات والزملاء الذين خطروا على بالي، والذين أعرف عنهم الاهتمام بما كتبه إيكو. وأضاف الصديق صلاح فضل أسماء أخرى عدة، حرص إسماعيل سراج الدين على دعوتها، احتفاء بهذا المفكر العالمي، وحوارًا معه حول أفكاره الأساسية في المجالات التي أسهم فيها.

وتلقينا جميعًا نسخة من المحاضرة باللغة الإنكليزية التي كتب بها إمبرتو لإدراكه - فيما يبدو - أن الإنكليزية هي اللغة الأجنبية الغالبة على المجتمع المصري من ناحية، واللغة الصاعدة مع صعود العولمة من ناحية موازية. وحرص إسماعيل سراج الدين على إرفاق النصّ الأصلي من المحاضرة بترجمة عربية لا بأس بها في مواضع كثيرة، فقد أتاحت الترجمة لمن لا يعرف الإنكليزية فرصة لمعرفة بعض أفكار أحد المفكرين الذين يسمع عنهم كثيرًا، خصوصًا بعد أن اقتحم مجال الرواية، وفاجأ العالم بروايته الأولى "اسم الوردة"1980 التي تخاطفها القراء بعد أن رأوها فيلمًا ناجحًا، وبعد ترجمتها إلى لغات العالم الحية. وباعت الرواية ما يقرب من عشرة ملايين نسخة، وأصبح كاتبها من

مشاهير الأثرياء من الكتّاب، وأغواه نجاح "اسم الوردة" فمضى في طريق الرواية، واعيًا أنه يعيش زمنها، فأصدر بعد ذلك روايات عدة، أذكر منها "بندول فوكو" الذي صدر بالعربية 1988 و"جزيرة اليوم السابق" التي صدرت 1994 و"باودولينو" 2000. وأضيف إليها "اللهب الغامض للملكة لونا" الذي صدر بالإنكليزية سنة 2005 و"مقبرة براج" سنة 2010.

ومن المؤكّد أن أمبرتو إيكو الناقد الأدبي والفني، والمنظّر السيميوطيقي الكبير، ودارس العصور الوسطى، والمهتم اهتمامًا عميقًا بتقنيات الاتصالات المعاصرة والتنظير لها، فضلاً عن التنظير للتفسير والهرمنيوطيقا، وأخيرا الأنثروبولوجي - أقول من المؤكّد أن أمبرتو إيكو العالم ما كان يمكن أن يحظى بالشهرة التي حظي بها لولا نجاح روايته الأولى التي عرفتها السينما العالمية سنة 1998 فيلمًا من إخراج المخرج الفرنسي العـالمي جان - جـاك أنّو.

ولكن قيمة أمبرتو إيكو لا ترجع فقط إلى رواياته التي طغت شهرتها على أعماله العلمية، فالأصل هو الأعمال العلمية التي حقق بها مكانة متميّزة في خريطة الفكر العالمي المعاصر. وكان ذلك منذ أن أصدر كتابه "المشكلة الجمالية عند القديس توما الإكويني" سنة 1956 وبعده كتاب "العمل المفتوح" سنة 1962 و"البنية الغائبة"- 1964 و"العلامة: تاريخ تصور وتحليله" - 1973 (وقد ظهرت الترجمة العربية عن المركز الثقافي العربي، سنة 2007) و"إنتاج العلامات" - 1975 و"من السوبرمان إلى الإنسان الخارق" - و1976"السميوطيقا وفلسفة اللغة" و- 1984"الفن والجمال في القرون الوسطي" - و1987"حدود التفسير" - و1992"كيف تسافر مع سلمون" في العام نفسه، و"ست رحلات في غابات الرواية وأماكن أخرى"، و"البحث عن اللغة التامة في الحضارة الأوروبية" سنة و1993"التأويل والإفراط في التأويل" - 1995"خمس مسائل في الأخلّاق" - 1997(وترجمها إلى العربية بعنوان : "دروس في الأخلّاق" سعيد بنكراد سنة 2010). وتلك قائمة من الأعمال التي تشهد لصاحبها بالجدية وغزارة الإنتاج والحضور الدال في الثقافة العربية المعاصرة على السواء. وكلتاهما صفة تتضافر مع صفة العالمية التي دفعت صاحبها إلى التنقل بين الجامعات الإيطالية: أستاذًا لعلم الجمال، والتواصل المرئي، و"السميوطيقا" والجامعات الأوروبية والأمريكية التي شهدته أستاذًا زائرًا في جامعة نورث وسترن في مدينة شيكاجو، وجامعة سان دييجو،

وجامعة نيويورك، وجامعة كولومبيا، وييل، وهارفارد، فضلًا عن جامعات بولندا وفرنسا وإنكلترا وغيرها. وقد حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة أنديانا - بلو منجتون، وجامعة روتجرز نيو جرسي، وجامعة بلجراد.

ولقد جذبني أمبرتو إيكو منذ أن قرأت كتابه التأسيسي "نظرية السميوطيقا" ضمن مطبوعات "سلسلة خطوات متقدمة في السميوطيقا" التي كان محررها العام توماس سيبيوك الذي تصله بإمبرتو صداقة عميقة. وقد صدرت الطبعة الإنكليزية للكتاب بتقديم أمبرتو إيكو نفسه، ونشرت للمرة الأولى ضمن منشورات جامعة انديانا سنة 1976، وكان للأثر الإيجابي الكبير الذي تركه الكتاب في أوساط النقد الأدبي وعلم العلامات ما جعل اسم إيكو معروفًا، الأمر الذي ساعد على إقبال الناشرين الغربيين على كتاباته. ولذلك شهدت الثمانينات ترجمة مجموعة من كتبه إلى الإنكليزية، أبرزها: "دور القارئ: كشوف في سميوطيقا النصوص" 1981 و"السميوطيقا وفلسفة اللغة" 1986 ضمن "سلسلة خطوات متقدمة في السميوطيقا"، وكذلك "الفن والجمال في العصور الوسطي"-1986ترجمة هيو بريدن Hugh Bredin وصدر عن جامعة ييل، و"إستطيقا توما الأكويني"-1988 ترجمة هيو بريدن نفسه، وصدرت الترجمة عن جامعة هارفارد. وشهدت نهاية الثمانينات ترجمة أنّا كنكوجني Anna cancogni لكتابه الشهير "العمل المفتوح" الذي صدر عن جامعة هارفارد سنة 1989.واستمر تصاعد إيقاع ترجمة إيكو إلى اللغة الإنكليزية في التسعينات التي شهدت كتبًا من مثل "التفسير والتفسير المفرط" من إعداد ستيفن كوللني الصادر عن جامعة كمبردج سنة 1992 وكتاب "قراءات خاطئة" ترجمة ويليام ويفر الذي نشرته دار هارفست سنة 1993وبعده كتاب "حدود التفسير" الذي نشرته جامعة إنديانا ضمن سلسلة: خطوات متقدمة في السميوطيقا سنة 1994 وكتاب "حدوس: اللغة والحماقة" من ترجمة ويليام ويفر سنة 1999. ولم تتوقّف عمليات الترجمة منذ ذلك الوقت، فأعمال إيكو عديدة تشمل - إلى جانب الأعمال التي ذكرتها: "إساءات القراءة" و"القرون الوسطى لجيمس جويس" و"البنية الغائبة" و"حدود التفسير" و"السيموطيقا وفلسفة اللغة" و"تجارب في الترجمة".. وغيرها من الكتب التي لا تزال تصدر إلى اليوم بالإيطالية التي سرعان ما تترجم إلى الإنكليزية، فأمبرتو غزير الإنتاج متعدّد الاهتمامات التي وصلت إلى حد تأليف القصص للأطفال.

وقد ظلّت هذه الترجمات الإنكليزية، في موازاة غيرها من الترجمات، تضيف إلى

شهرة إيكو، وتصنع له مكانته المضيئة في مجالات السميوطيقا التي لا يمكن الإشارة إليها من دون كتبه الأساسية فيها، وفي مجالات نظريات التفسير والتأويل التي ترك فيها إنجازًا متميّزًا يحسب له بجدارة، وفي دراسات العصور الوسطى، وعلم الجمال، والنقد الأدبي، وغير ذلك من المجالات التي جعلت إيكو يقع في مكانة لا تقل أهمية عن مكانة الذين سبقوه إلى تيار البنيوية الذي تحفظ عليه، من أمثال رولان بارت المولود قبله بسبعة عشر عامًا، أو تودورف المولود بعده بأربعة أعوام، فقد ولد أمبرتو إيكو سنة 1932بمدينة الاسكندرية التي تقع شرق مدينة تورينو بإيطاليا، وبدأ نشاطه العلمي في المناخ الذي شهد انتصار البنيوية ثم انتقادها وتطويرها. وكان جهده في "مجموعة 63" (Gruppo 63) موازيًا لجهد مجموعة "تل كل" Tel Quel في فرنسا ومتأثرًا بها، ومن ثم منطلقًا من المناخ الفكري الذي وضع البنيوية موضع المساءلة. وظل أمبرتو إيكو متمسكًا بتحفظاته على البنيوية وعلى التفكيكية في الوقت نفسه، وبدا كما لو كان يبحث لنفسه عن موقع وسط بين انغلاق الأولى والانفتاح المفرط للثانية. ونجح في صياغة هذا الموقع على نحو ربطه بنزعة عقلانية منفتحة، تؤمن بالنسبية إيمانها بمحدودية الإمكانات القرائية التي تظل نسبية، مهما تعدّدت احتمالاتها، وتباينت مجالاتها أو تجلّياتها.

ومن الطبيعي أن يهتم المترجمون العرب بأعمال إيكو، على الأقل ما يسهل ترجمته من أعمال علمية عن لغات وسيطة، فلم أعرف ترجمة عربية لأعمال إيكو عن الإيطالية إلا في الرواية، فقد قام أحمد الصّميعي بترجمة "اسم الوردة" عن الإيطالية مباشرة، ونشرت الترجمة بمساعدة وزارة الخارجية الإيطالية، بعد أن راجعها عبدالرازق الحليوي أستاذ اللغة والآداب العربية في تونس، ونشرتها دار التركي في تونس سنة1991. وقام المترجم نفسه بترجمة روايته "جزيرة اليوم السابق" التي نشرتها دار أويا للنشر في ليبيا سنة 2000. أما كتب إيكو الأخرى فكان من أكثر المهتمين بها الصديق حسن ياغي مدير دار المركز الثقافي العربي، فقد نشر ترجمة أنطوان أبو زيد (في الغالب عن الفرنسية) كتاب "القارئ في الحكاية" سنة 1996 كما نشر ترجمة سعيد بنكَراد لكتاب "التأويل بين السميائيات والتفكيكية" سنة 2000 وتضم الترجمة محاضرات ألقاها إيكو في جامعة ييل سنة 1992مع مقالين من كتاب "حدود التأويل" ومقال للناقد الأمريكي جوناثان كللر الذي عدّه المترجم - خطأ - ممثل التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية، والحق أنه محسوب على البنيوية بكتابه "الشعرية البنيوية" الذي ترجمه السيد إمام (دار شرقيات، القاهرة سنة 2000). أما كتاب إيكو "التأويل والتأويل المفرط" فقد ترجمه ناصر الحلواني

عن الإنكليزية إلى اللغة العربية، ونشرته سلسلة "آفاق الترجمة" في القاهرة سنة 1996. وأعرف أن الصديق حسن ياغي نشر ترجمة رواية إيكو الأخيرة "باودولينو" كما نشر أيضًا ترجمة سعيد الغانمي لكتاب "العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه"، سنة 2007.

وظنّي أن إقبال إيكو على الرواية هو بعض من روح المغامرة والتجريب، والبحث عن نوع فني أكثر قدرة على التقاط النغمات المتنافرة لعالمنا، هذه النغمات التي لفتت انتباه دارس العلامات في أمبرتو إيكو، ودفعته إلى قراءة دلائلها للمرة الأولى، روائيًا، عبر فضاء العصور الوسطى الذي درسه بعمق أثناء إعداد أطروحته للدكتوراه عن المفاهيم الجمالية عند القديس توما الأكويني. وكان من الطبيعي - والأمر كذلك - أن تكون هذه العصور فضاء روايته الأولى، وأن يكون الصراع الديني بين الفرنسيسكان والدومينيكان، وهو الصراع الذي ينعكس على مفاهيم التفسير أو التأويل، المجال الأول لمشكلات رؤية العالم التي صاغتها رواية "اسم الوردة".

وأعترف أن رواية "اسم الوردة" لا تزال تفتنني لأسباب عدة، أهمها في تقديري أنني أراها رواية تدافع عن حرية المعرفة، وحق الإنسان في أن يعرف كل شيء بلا حجر ولا وصاية من سلطة أو كهنوت. ولذلك تدور الحبكة حول المعرفة المحجوبة التي لا بدّ من معاقبة من يصل إليها بالموت الذي تكرر في الدير، وكان إيذانًا بدماره وفنائه، نتيجة الصلف الأصولي الذي أصاب القائمين على أمره. وهو الصلف الذي جعلهم يقررون ما يمكن وما لا يمكن أن يعرف، مركِّزين على محرّمات من قبيل الجزء الخاص بالكوميديا من كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وذلك على أساس أن الكوميديا باب الضحك، وإذا عرف الإنسان أسرار الضحك اكتسب قدرة السخرية من كل شيء، وناوش سلطة الأرباب القمعية، واستبدل بها حضور الإنسان الذي يعلن نسبية المعرفة التي ترفع الضحكة - كالسخرية - شعارًا لزمنها الجديد.

ولذلك يقول ويليام باسكارڤيل الذي هو قناع من أقنعة إيكو في الرواية متحدثًا عن ما يشبه أن يكون واجب المثقف: "ربما كانت مهمة أولئك الذين يحبون النوع الإنساني هي أن يجعلوا الناس تضحك من الحقيقة، أو يجعلوا الحقيقة تضحك، لأن الحقيقة الوحيدة تكمن في تعلمنا كيفية تحرير أنفسنا من الشوق المجنون إلى الحقيقة". ولا تقتصر أقوال باسكارفيل على ذلك وحده، فهناك كلماته الدالّة التي تقول: الشيطان ليس أمير المادة، الشيطان هو صلف الفكرة، هو إيمان من دون ابتسام، هو الحقيقة التي لا

يعتورها الشــك. الشــيطان قائم لأنه يعرف أين يذهب. ويذهب دائمًا إلى المكان الذي انطلق منه". وهي كلــمات تستــحق أن تُهدى إلى الأصوليين في زمننا العربي، سواء كانوا من الذين يرفعون شعارات التأسلم، أو شعارات التمركس، أو غيرهم من الـذين ينــطوون على صلف الفكرة، ولا يخامرهم الشـك في احــتكار الحــقيقة، ولا يقومون مرة واحدة بمساءلة يقينهم الجازم بنقائهم المطلق وتلوث غـيرهم، فـهؤلاء هم الصور الحديثة أو المعاصرة من الــشيطان القـائم بيننا لأنه يعرف أين يذهب، ويذهب دائمًا إلى المكان الذي انطلق منه: الجحيم.

- 2 -

شاءت حصافة أمبرتو إيكو أن تكون محاضرته الأولى التي ألقاها في مكتبة الإسكندرية يوم السبت الأول من نوفمبر2003 عن "مستقبل الكتب". وكان اختياره للموضوع موفَّقًا من حيث تناسبه مع مناسبة مرور سنة على إحياء واحدة من أعظم مكتبات العالم القديم، إن لم تكن أعظمها على الإطلاق، وإعادة بنائها بأحدث تقنيات العصر ومخترعاته، وذلك تحقيقًا لتضافر مقولتي الأصالة والمعاصرة بصفتهما وجهين لعملة أو عملية واحدة. ومن المنطقي أن تضم مكتبة الإسكندرية مخطوطات الماضي ومطبوعاته القديمة، جنبًا إلى جنب مطبوعات الحاضر وتقنياته الأحدث، وذلك على نحو تتجاور فيه قاعات مطالعة الكتب مع قاعات مطالعة الكومبيوتر والإنترنت بكل ما تحتويه من إمكانات الاطلاع على الكتب الإلكترونية المتاحة على الإنترنت، أو المكتبات الافتراضية الموجودة on line. ولكن التجاور بين أقدم أشكال الكتاب وأحدث أشكاله، وبين الكتاب الإلكتروني وتنويعاته المتاحة والممكنة، يفرض السؤال عن إمكان المحافظة على علاقات المجاورة، أو عن إمكان إحلال أحد المتجاورين محل الآخر، واستبدال الأحدث بالأقدم، الأمر الذي يعني احتمال موت الكتاب مع طغيان زمن الكومبيوتر والإنترنت.

ويبدأ أمبرتو إيكو محاضرته في مكتبة الإسكندرية من هذا الاحتمال، طارحًا الأسئلة التي يطرحها التقدم المتسارع في تكنولوجيا المعلومات، والتي تأخذ صيغًا عدة، منها: هل ستؤدي الوسائط الإلكترونية الجديدة إلى موت الكتاب أو انقراضــــه؟ وهـــل ستؤدي شبكة الإنترنت إلى موت الأدب؟ وهل ستقضي ظواهر التعالق النصّي hypertex-tuality التي نجدها على شبكة الإنترنت على فكرة التأليف، وتفرض علينا معاودة النظر في المفاهيم التي لازمتنا طويلاً عن "المؤلف" و"النصّ" و"القارئ" والحضور الثابت - أو الذي تصورناه ثابتًا - للكتاب المطبوع؟ وكانت هذه الأسئلة وغيرها متجاوبة مع

أحدث تقنيات الاتصال التي تضمها مكتبة الإسكندرية، ومتجاوبة في الوقت نفسه مع عشاق الكتاب الذين لا يزالون يجمعون مطبوعاته النادرة، ولا يترددون في شرائها بأغلى الأسعار التي تصل أحيانًا إلى أرقام فلكية.

والذين يعرفون أمبرتو إيكو يعرفون عنه هواية جمع الطبعات الأولى من الكتب القديمة، والنسخ النادرة التي يهوي جمعها، والتي تعيده إلى عالم العصور الوسطى الذي ينطوي على عشق خاص له، خصوصًا بعد أن أفنى سنوات شبابه لدراسة هذا العالم الذي فتنه فتنة كبيرة. ولكن طرح إيكو الأسئلة الخاصة عن مستقبل "الكتب" في زمن الإنترنت لا يرتبط بما سبق فحسب، ولا بالخوف على العالم القديم من الضياع، وإنما ينطوي – إلى جانب ذلك – على الاهتمامات المعرفية للأستاذ البارز في علم العلامات، المهتم بتبدّل أشكال العلامة وتحوّل مجالاتها السميوطيقية ووظائفها، خصوصًا بعد انتقال العلامة من التداولات البسيطة أو اليدوية إلى الوسائط الإلكترونية المعقدة التي خلقت أنواعًا جديدة، غير مسبوقة، من النصوص الإلكترونية وأنظمة واعدة للعلاقات العلاماتية. ويشترك أمبرتو إيكو في هذا الاهتمام مع غيره من دارسي العلامة في تعقداتها المعاصرة. وهو اهتمام دفع إلى تأليف كتب وعقد مؤتمرات تطرح الأسئلة الجديدة عن النصوص الإلكترونية وعن مستقبل الكتب في الوقت نفسه. ومن أمثلة هذه الكتب الكتاب الذي أصدره جورج لانداو Landow سنة 1992عن جامعة جونز هوبكنز الأمريكية عن "النصّ المتعالق: التقاء النظرية النقدية المعاصرة والتكنولوجيا". أما المؤتمرات فمن أهمها المؤتمر الذي عقدته جامعة سان مارينو في شكل حلقة دراسية بعنوان "مستقبل الكتاب" سنة 1994. وقد اشترك أمبرتو إيكو في هذا المؤتمر بورقة تحمل العنوان نفسه، أعيد نشرها ضمن اثنتي عشرة ورقة في كتاب من إعداد جيفري ننبرج Geoffrey Nunberg أصـدرته مطبعة جامعة بيركلي – كاليفورنيا الأمريكية سنة 1997.

وقد بدأ أمبرتو إيكو محاضرته في مكتبة الإسكندرية من النتائج التي انتهى إليها في ورقته التي ألقاها منذ تسع سنوات، مؤكّدًا بعض النقاط الدالّة، موضحًا ما ظن أنه في حاجة إلى إيضاح، خصوصًا من جمهور لا يعرف كثيرًا عن سميوطيقا الإنترنت والكتابة الإلكترونية، مضيفًا بعض الملاحظات التي تراكمت لديه من متابعة الموضوع، وأعاد صياغة ذلك كله في المحاضرة التي جعل عنوانها: "الذاكرة النباتية والذاكرة المعدنية: مستقبل الكتب". وكان واضحًا لكل من قرأ نص الورقة الأولى ونص المحاضرة المكتوب، الصلة الوثيقة بين الاثنتين، لكن من منظور حرص العالم على تطوير أفكاره ومتابعة فرضياته، وتوسيع دائرة المهتمين بالمزيد من التمثيل الذي يفيد الجمهور

العريض من المستمعين في مكتبة الإسكندرية، وهو جمهور مختلف - بالقطع - عن الجمهور المحدود الذي حضر تقديم الورقة الأولى في الحلقة البحثية التي اقتصرت على المختصّين. ولذلك يحذف إيكو من نص محاضرته إشارته إلى العديد من أسماء الذين كتبوا في الموضوع، ومنهم لانداو الذي أفاد إيكو من كتابه وأشار إليه صراحة في ورقته القديمة، وماكلوهان McLuhan الذي أسهب إيكو في نقض أفكاره في الورقة القديمة فيما اكتفى بالتلميح في المحاضرة التي استمعنا إليها. وفي ما عدا ذلك، فالأسئلة الأساسية عن مستقبل الكتب في زمن الإنترنت هي هي كالإجابة عنها.

وقد بدأ إيكو محاضرته بالتمييز بين ثلاثة أنواع من الذاكرة: الذاكرة العضوية التي هي من لحم ودم، ويتحكم المخ في عملها الذي ينظمه. والذاكرة المعدنية التي هي الذاكرة الاصطناعية. وتبدأ من ألواح الطين وحجارة المسلّات وتنتهي إلى الرقائق الإلكترونية في ذاكرة الحاسوب الآلي التي تعتمد في صناعتها على السيليكون. وأخيرًا الذاكرة النباتية التي تمثلها البرديات الأولى، والتي ظلّت تتطوّر إلى أن وصلت إلى الكتب المصنوعة من الأوراق. هذه الذاكرة النباتية هي التي ارتبطت بالمكتبات، أو التي ارتبطت بها المكتبات منذ أن عرفت البشرية صناعة الورق بواسطة أوراق البردى وما شابهها، وهي التي جعلت من المكتبات معبدًا للذاكرة النباتية بصفتها وسيلة مهمة للحفاظ على الحكمة الجماعية عبر القرون. فكانت المكتبات - ولا تزال - نوعًا من العقل الكوني الذي يمكننا من خلاله استعادة ما نسيناه أو معرفة ما نجهل من الأمور. ويمضي إيكو بالاستعارة إلى أقصى مداها الذي يجعل من المكتبة أفضل ما صممه العقل البشري لمحاكاة عقول الآلهة، أو العقل الكوني الذي يرتفع إلى مصافه الإنسان بالمعرفة التي تتيحها له المكتبة وتدفعه دفعًا إلى أن يسيطر على الكون بالمعرفة التي هي قوة الإنسان العارف والمدرك أن معرفته هي قوته التي لا نهاية لاتساعها أو طاقاتها الخلّاقة.

ويرى إيكو أن العلاقة بين أنواع الذاكرة ليست علاقة تضاد دائم، أو صراع ينتهي بهذه الذاكرة إلى إزالة تلك. إن أنواع الذاكرة ليست مثل نظريات العلوم الطبيعية، تقضي النظرية الأحدث فيها على النظرية الأقدم لأنها تثبت خطأها، وإنما هي متوازيات متضافرة أحيانًا، متجاورة أحيانًا أخرى. صحيح أن بعض ما يقترن بالذاكرة النباتية أو الذاكرة المعدنية يمكن أن يتوقّف استخدامه، فلا أحد اليوم يستخدم أوراق البردي، والأمر نفسه مع ألواح الطين أو حجارة من نوع حجر رشيد ينقطع استخدامها، وتتحوّل إلى مقتنيات متحفية. ولكن الكتاب الذي يرتبط بالذاكرة النباتية لم يتوقّف استعماله، ولن يتوقّف على رغم المنافسة الشديدة التي يواجهها من الذاكرة المعدنية الجديدة التي

يمثلها جهاز الكومبيوتر وشبكة الإنترنت. كل ما حدث هو نوع من التجاور الذي يجعل من الكتاب الورقي موجودًا في موازاة الكتاب الإلكتروني الذي هو صورة افتراضية منه، ويظل موجودًا ما ظلت علاقته بأصله الورقي موجودة.

وكما كان اختراع الأبجدية الأصل في صناعة الكتاب، كانت صناعة الكتاب نفسها الأصل في تنمية المعارف، وتشجيع الذهن البشري على الابتكار وتوليد الأفكار الجديدة من صفحات الكتب التي لا يكف عن مطالعتها. ولذلك فإن القصة الأسطورية التي تحكي عن مخاوف الفرعون ثاموسThamus من اختراع العالم توت Theut للكتابة، واحتمال إضعافها للذاكرة، قصة تحكي عن مخاوف وهمية.فالكتابة حفّزت الذاكرة على بذل المزيد من الجهد، وكل قراءة لكتاب تؤدي إلى توليد عشرات من الأفكار التي تضيف بها الذاكرة إلى مخزونها، الأمر الذي يؤكد أن الاختراع الجديد في مجال الذاكرة النباتية لا يقضي على ما سبقه، وإنما يوجّه مساره، ويحفّزه في اتجاهات من الممكن أن تكون واعدة. وهذا ما حدث مع اكتشاف الكومبيوتر الذي بدأ بسيطًا، وتطوّر تطوّرات مذهلة، نرى الكثير من تحقّق وعودها في زمننا الذي يتسارع إيقاع تقدمه التكنولوجي يومًا بعد يوم. ولم يقض الكومبيوتر على الكتاب، ولم يمحه من الوجود، وإنما نقله من مجال إلى مجال، وأسهم في توجيهه وجهات جديدة. أقصد إلى أن الكومبيوتر أتاح لنا أن نختزل الحجم الضخم للمجلدات العديدة من دوائر المعارف الضخمة في أقراص مدمجة لا تشغل حيزًا كبيرًا، كما أتاح لنا أن نستغني عن اقتناء الموسوعات الضخمة حتى بواسطة الأقراص المدمجة، خصوصًا بعد أن أصبحت هذه الموسوعات متاحة في مواقع عدة على شبكة الإنترنت التي أخذت تصنع لنفسها موسوعات جديدة موازية لموسوعات الكتب، ومحفزة لها على التطوّر والتقدم.

ولكن يمكن لنا القول – عند هذه النقطة – إن الكومبيوتر ومعه الإنترنت قضيا على بعض أشكال الكتاب. ودليل ذلك النصوص المتعالقة hypertexts التي ستؤدي حتمًا – في ما يؤكد إيكو – إلى اختفاء الموسوعات الكبرى والمراجع ذات المجلدات العديدة. فبالأمس كان من الممكن الحصول على موسوعة كاملة في قرص مدمج، أما اليوم فقد أصبح من الممكن الحصول على هذه الموسوعة على شبكة الإنترنت عند الاتصال بها، مع ميزة مهمة تتصل بإمكان السماح لنا بالتنقل الحُرّ داخل النصّ، واستعادة المعلومات في صورة أفقية، والوصل بينها في علاقات رأسية. وما يقال عن الموسوعات يقال عن المراجع متعدّدة المجلدات التي يمكن للقراء الاستغناء عنها والاكتفاء بما هو موجود على الإنترنت. ويعني ذلك الكثير من منظور المساحة التي تحتلّها المجلّدات العديدة

للموسوعات أو المراجع في أرفف المكتبات الخاصة والعامة، والتي يمكن الاستغناء عنها والتخفف من العبء المالي الذي تمثله في الاقتناء، أو عبء الحيز الذي يفرض تصنيع وإضافة أرفف جديدة مع كل موسوعة جديدة.

وعلى رغم صحة هذا الوضع وإمكاناته الواعدة، وما يقترن به من إمكان الاستغناء عن مجلدات الموسوعات الكبرى، والاكتفاء بمطالعتها على شاشة الكومبيوتر فإن ذلك لن يقضي على الكتاب، ولن يحل النصّ المتعالق لشبكة الإنترنت العالمية محل الكتب التي نقرأها، ومنها كتب الأدب وغيرها من الكتب التي يحتاج فيها المرء للقراءة الدقيقة للنص، لا لكي يحصل منه على معلومات فحسب، وإنما ليفكر في المعلومات التي يقدّمها له الكتاب ويتأملها. ومن المؤكّد أن قراءة شاشة جهاز الحاسوب الآلي تختلف عن قراءة كتاب. ومن الممكن أن نتخيل برنامجًا مرئيًا يشرح كيفية طباعة كتاب وتغليفه، ولكن للحصول على تعليمات بخصوص ذلك نحتاج إلى كتاب إرشادات مطبوع. وحتى بعد أن يقضي الإنسان ساعات طويلة أمام شاشة الكومبيوتر، ويبحر بين مواقع المعرفة المختلفة، إلى أن يتشبّع بما اكتسبه من معلومات، فإنه يظل - بعد ذلك - في حاجة إلى الاسترخاء على مقعد وثير لقراءة جريدة، أو ربما قصيدة جيدة. فأجهزة الكومبيوتر - في ما يؤكد إيكو - تنشر أنواعًا جديدة من التعلم، ولكنها لا تستطيع أن ترضي الحاجات الفكرية التي تثيرها لدى الإنسان، شأنها في ذلك شأن الترجمة الإلكترونية التي تفلح في مجال العلوم الطبيعية، ولكن ماذا عن القصائد والأعمال الأدبية التي تُبنى على استخدامات فردية للغة، وتزخر بالاستعارات الجديدة التي لا تزال تتأبى على الترجمة الإلكترونية.

يمكن - بالقطع - للكومبيوتر أن ينقل النصّ المادي المطبوع في كتاب إلى نص افتراضي موجود على شاشته، وذلك على نحو يتيح للمتعامل مع النصّ الجديد حرية أوسع في التصفح الأفقي والرأسي، والتنقل الحُرّ بين كل النقاط الممكنة لإنشاء علاقات جديدة على نحو لا يتوافر في التعامل مع النصّ المطبوع. ولكن ذلك لا يلغي النصّ المطبوع الذي يظلّ بمثابة الأصل الذي يقاس كل ابتعاد عنه بالرجوع إليه. ويمكن إعداد نصوص أدبية أو فنية للكومبيوتر ابتداء، ومن ثم خلق إمكانات جديدة للقارئ، كي يتدخّل في تشكيل النصّ وصياغة ملامحه وتغيير أجزائه أو نهايته. ولكن ذلك لن يقضي على مفهوم المؤلف المرتبط بالكتاب المطبوع، والذي سيتحوّل إلى مؤلف يضع عناصر متوالفة لخلق إمكانات علائقية غير محدودة أمام القارئ.

أضيف إلى ذلك أن الكتب الإلكترونية التي نطبعها على الأوراق الحمضية الحديثة

لا تعيش طويلاً، فعمرها في حدود سبعين عامًا تقريبًا أي أنها أقصر عمرًا بكثير من أعمار الكتب المطبوعة التي لا تتأثر بنقص التيار الكهربائي أو انقطاعه، وتقاوم الصدمات في شـكل أفضل، ويمكن الانتقال بها إلى جزيرة معزولة لا كهرباء فيها. أما الكتب التي أصبح من الممكن طبعها إلكترونيًا عند الطلب، وبحسب مزاج القارئ ورغباته، وما يمكن أن تؤدي إليه صناعتها من قضاء على محال بيع الكتب، فإنها لن تختلف عن الكتب الإلكترونية التي لن تصلح بديلاً عن الكتب التي نصطحبها إلى الفراش عند النوم، أو عند النزهة، أو أثناء ركوب القطار، حتى لو شاع استخدامها وتوافرت للجميع بأرخص الأثمان.

ويعني ذلك كله تأكيد الحقيقة التي يعلّمها لنا تاريخ الثقافة، حيث لم يحدث أن قام شيء بالقضاء على شيء آخر، وإنما يسهم في تغييره بصورة جذرية. والتغيير شيء والقضاء على ما هو موجود من قبل شيء آخر. وهذا ما سوف يحدث على مستوى العلاقة بين الكومبيوتر والكتاب. يؤدي الأول إلى متغيّرات جذرية في الثاني: الكتاب الإلكتروني، الطباعة الفردية بحسب المزاج والحاجة، الإبحار الحُرّ في النصّ أفقيًا ورأسيًا.. إلخ. لكن هذا كله لا يؤدي إلى الاختفاء المادي للكتب، ولا إلى أن ينالها ما نال المسلّات الحجرية وأوراق البردى من أن تغدو ذكريات للماضي في المتاحف، أو مرحلة بدائية من مراحل الذاكرة المعدنية التي لا حد لتطوّرها الإلكتروني، ولكن التي لن تقضي على الكتاب قط. فالكتاب سيظلّ موجودًا ما ظلّ العقل الإنساني في حاجة إلى التأمل الفردي، وإلى نوع القراءة الذي يعين على توليد أفكار جديدة. وإذا كانت البشرية تسعى إلى خلق مجتمعات أكثر تحررًا وحرية، يوجد فيها الإبداع الحُرّ مع تفسير النصوص المكتوبة الموجودة فعلاً، فإن هذه البشرية ستحافظ على تنوّع وسائطها المعرفية، مؤكّدة حريتها في التنقل بين قنوات التلفزيون أو دور المسرح أو السينما، مستخدمة الطائرة والباخرة والقطار والعربة في تنقلاتها المكانية العديدة التي هي الوجه الآخر من وسائطها المعرفية التي لا يمكن أن يقضي اللاحق منها على السابق، بل يضيف إليه، ويفتح أمامه آفاقًا لم تكن موجودة من قبل.

التعلّق / التعالق النصّي

-1-

كان مصطلح التعالق النصّيhypertextuality أحد المصطلحات الأساسية في محاضرة أمبرتو إيكو عن مستقبل الكتب، خصوصًا في مجال الإشارة إلى التقاء النظرية النقدية المعاصرة والتكنولوجيا، وذلك في الدائرة الواعدة التي يفارق بها مفهوم النصّ text حدوده القديمة ليغدو نصًا علائقيًا بواسطة الإنترنت. أعني نصًا يمكن قراءته رأسيًا وأفقيًا، كما يمكن التحرك بينه بحرية تامة على شاشة الكومبيوتر في أي اتجاه، وذلك إلى الدرجة التي تتيح للقارئ إعادة إنشاء النصّ بحسب رغبته، أو الوصل بين أجزائه بطرائق لا نهائية وكيفيات لا حدود لها. هذه الحرية المتاحة للقارئ في التعامل مع النصّ متاحة بالقدر نفسه للمؤلف الذي ينتج هذا النصّ، وربما بقدر أكبر، فالمؤلف حين يفرغ من نصه، ويقوم بتخزينه مع غيره من نصوصه، يمكن أن يعود لما سبق له تأليفه، وينشئه من جديد بتغيير علاقات الجمل أو الفقرات، فضلاً عن استبدال الكلمات. كما يمكن له أن يصل بين نصوص عدة كتبها، وقام بتخزينها، فينتج منها نصًا جديدًا، في كل مرة يقوم بتغيير العلاقات بين النصوص، واصلاً الجمل التي تتضامّ خارج نصوصها الأولى لتصنع نصوصًا جديدة لا نهاية لاحتمالاتها، ما ظلّ المؤلف يعاود محاولة الوصل بين المكوّنات القائمة التي تحتمل إمكانات علائقية متجدّدة إلى ما لا نهاية. والنتيجة هي تغيّر مفهوم النصّtext الذي يتحوّل إلى نص متعالق hypertext، وتحوّل معنى النصّية لتشمل دلالة التعلّق النصّي أو دلالة التعالق النصّي من ناحية مقابلة. والفارق قائم في العلاقة بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة من منظور الاصطلاح الأول، والإمكانات العلائقية المتجدّدة في الحضور الآني للنص من منظور الاصطلاح الثاني. وهو فارق يلقي بظلال المنظورين في العملية التي تنتج دلالات جديدة لكل من النصّ والمؤلف والقارئ والتفسير.

وكانت جدة مصطلحي hypertext و hypertextuality مربكة - في ما أحسب - لمن تولّى ترجمة محاضرة إيكو عن الإنكليزية، ففهم مصطلح hypertext على أنه "النصّ ذو الروابط التي نجدها على شبكة الإنترنت". ومضت الترجمة في هذا الاتجاه، فتحدّثت عن "تركيب النصوص ذات الروابط الإلكترونية"، مقابل الاصطلاح الإنجليزي: Hypertextual structure، وأشارت بعبارة "استخدام الروابط في داخل النصّ التقليدي" إلى ما أطلق عليه إيكو contextual hypertext. ومضت الترجمة على هذا المنوال فأوضحت أن النصوص ذات الروابط الإلكترونية hypertexts ستؤدي حتمًا إلى اختفاء الموسوعات والمراجع، خصوصًا بعد أن أصبحت ميسورة على مواقع الإنترنت التي تتيح الإبحار بينها بسهولة، كما توقّفت الترجمة على ما أطلق عليه إيكو Hypertex-tual Poetics التي يمكن أن يتحوّل - في مداها الخاص - أي كتاب أو قصيدة إلى نص ذي روابط إلكترونية hypertextual، الأمر الذي استدعى تحديد ما أطلقت عليه الترجمة "الرابطة الإلكترونية" مقابل Hypertextual Link، والإشارة إلى هذه الرابطة من حيث ما يمكن أن تعطيه من إيحاء أو وهم بفتح جميع النصوص حتى المغلق منها، وذلك على نحو يمكن معه تركيب القصة البوليسية بصورة تسمح للقارئ أن يمارس حرية الاختيار، فيقرر في النهاية ما إذا كان المجرم كبير الخدم أو القس أو المخبر أو الراوي أو الكاتب. وتلك عملية تتيح للقارئ أن يبني قصة خاصة به في كل مرة يقيم فيها علاقات جديدة بين الروابط الإلكترونية، مؤكّدًا بذلك نوعًا جديدًا من حرية الإبداع.

وكان واضحًا للكثيرين الذين اعتمدوا على الترجمة العربية لمحاضرة إيكو وحدها، أن النصّ العربي يستغلق على الفهم في كل مرة تستخدم فيها الترجمة مصطلح "النصّ ذو الروابط" مقابل الأصل الإنجليزي hypertext . ولم يكن هناك وقت في ما يبدو - أثناء عملية الترجمة - لمراجعة مفاهيم المصطلح في تطوّرات النظرية النقدية المعاصرة من ناحية، وعلوم الاتصال الجديدة من ناحية ثانية، والمناطق البينية التي تتداخل فيها علوم الاتصال والنظرية النقدية من ناحية أخيرة، فكانت النتيجة اختيار أقرب المقابلات العفوية لترجمة مصطلح أساسي، ما كان يمكن فهم محاضرة إيكو من غير توضيح مفهومه - أو حتى مفاهيمه - في أذهان القرّاء، خصوصًا من غير المختصين الذين صدمهم المصطلح الغريب عليهم، وأربك غموضه فهمهم السياقات التي اقترن بها أو كان مفتاحًا لها في محاضرة إيكو. وقد حدث الأمر نفسه مع العارفين باللغة الإنكليزية ممن لم تكن لديهم خلفية معرفية تتيح لهم فهم مدلولات المصطلح في سياقاته النوعية الجديدة.

وفي تقديري أن عبارة "النصّ ذو الروابط" مقابلاً لكلمة hypertext اجتهاد مشكور في ترجمة مصطلح جديد على اللغة العربية. ولكن اختيار عبارة "النصّ ذو الروابط" اختيار غير موفق لعدم قدرته على أداء الدلالات المقصودة بالاصطلاح. والأمر نفسه ينطبق على مصطلح hypertextuality وكان الأقرب إلى ترجمته استخدام مصطلح التعلّق النصّي، وهي ترجمة تؤدي بعض الدلالات المقصودة، وسبق استخدامها في الكتابات النقدية المعاصرة في اللغة العربية. وبوسع القارئ أن يجد شرحًا لدلالاتها النقدية المرتبطة بعمليات التناص في كتاب الناقد المغربي اللامع سعيد يقطين "الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث". وقد صدر الكتاب عن المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، سنة 1992 ولكن حتى هذه الترجمة لا تكفي وحدها في هذا المجال الجديد الذي تدخلنا إليه محاضرة إيكو، خصوصًا استخدام نصوص الإنترنت، أو حرية التعامل مع النصوص التي نقوم بتخزينها في أجهزة الكومبيوتر الخاصة بنا.

ويحسن عند هذا المستوى التمييز بين دلالتين متمايزتين للمصطلح : hy-pertext أو hypertextuality الدلالة الأولى مقترنة بالاصطلاحات المستخدمة في النظرية النقدية المعاصرة. والدلالة الثانية ملازمة لاستخداماته المغايرة في مجالات سميوطيقا الإعلام والاتصال. والفارق بين الدلالتين يحتاج إلى نوع من التحرير أجتهد في القيام به، على أمل الإسهام في توضيح الفارق بين استخدام مصطلح واحد في مجالين معرفيين متمايزين. ويمكن لغيري – بالقطع – أن يضيف إلى اجتهادي، أو يستبدل به غيره، ولا مشاحة في الاجتهاد كما أنه لا مشاحة في الاصطلاح، فالمهم هو الإسهام في تمثل السياقات الدلالية المتعدّدة للمصطلحات الواعدة معرفيًا.

أما الدلالة الأولى للمصطلح فأبرز النقّاد المعاصرين الذين يؤدي مصطلح hy-pertext دورًا دالاً في كتاباته فهو الناقد الفرنسي الشهير جيرار جينيت Gerard Ge-nette في دراساته النصّية لأنواع الخطاب الأدبي، ومنها كتابه "طروس" Palimpsestes الذي صدر سنة 1982واصلاً ما انقطع من أفكاره التمهيدية عن النصّية في كتابه "المدخل إلى النصّ الجامع" 1979وهو الكتاب الذي ترجم إلى العربية مرتين: مرة بعنوان "مدخل لجامع النصّ" ترجمة عبدالرحمن أيوب التي صدرت عن دار توبقال للنشر المغربية سنة 1995ومرة ثانية بعنوان "مدخل إلى النصّ الجامع" ترجمة عبدالعزيز شبل ومراجعة حمادي صمود، وصدرت عن "المشروع القومي للترجمة" في القاهرة سنة 1999.وقد

حاول جينيت في كتابه "طروس" الذي لم يترجم بعد - في ما أعلم - تطوير ما سبق أن أشار إليه إجمالاً في نهاية "المدخل"، وصياغة منظومة متكاملة نسبيًا عن العلاقات النصّية، أو كل ما يضع النصّ في علاقة مباشرة أو غير مباشرة، مع غيره من النصوص. وكان هدف جينيت من ذلك تعميق فهم خمسة أنماط من هذه العلاقات. أولها التناص intertextuality الذي يفهمه جينيت على أنه حضور نص في نص غيره. ويدخل في ذلك الاقتباس والتضمين والإشارة وما أشبه. ورابعها التعلّق النصّي hypertextuality وهو النمط الذي يتكّون منه موضوع كتاب "طروس". ويشير إلى أي علاقة نصية، تربط نصًا لاحقًا hypertext بنص سابق hypotext. ويستخدم جينيت استعارة "الطِّرس" التي جعلها عنوانًا لكتابه ليدل على إمكان وضع نص على نص آخر لم يُمح تمامًا، فالطِّرس في اللغة العربية (أشبه بمعنى palimpseste ذات الأصل اليوناني) هو الكتاب الممحو، وطرَّس الكاتب الكتاب أعاد الكتابة على المكتوب، والطِّرس هو الصحيفة عمومًا، وتخصيصًا الصحيفة التي مُحِيَتْ ثم كُتبت. ومن هذا المنطلق الاستعاري، يمضي جينيت في دراسة التعلّق النصّي ما بين نص لاحق ونص سابق، ويتعمق في الدراسة التفصيلية بما يتيح له صياغة تصنيفات شكلية لأنواع هذا التعلّق...

وقد حاول سعيد يقطين - في كتابه "الرواية والتراث السردي" - نقل أفكار جينيت إلى القراء العرب، وذلك من خلال التأطير المنهجي لموضوع كتابه الذي قصد إلى تقديم وعي جديد بالتراث السردي، وذلك خلال دراسة تطبيقية، أو نصية، لمجموعات من الروايات العربية التي ترجع إلى التراث بأكثر من أسلوب. وقد دفع التأطير النظري سعيد يقطين إلى معالجة المتعاليات النصّية transtextualities التي خصص لها جينيت كتابه برصد أوجه التفاعل النصّي وأنماطه المختلفة، مؤكّدًا معنى التعلّق النصّي الذي يصل نصًا لاحقًا مثل إنياذة فرجيل بنص سابق مثل إلياذة هوميروس. وينقل سعيد يقطين تحديد جينيت لما يسميه على سبيل الترجمة "التعلّق النَّصِّي" hypertextualite بأنه العملية التي تقع حين يتم تحويل نص سابق إلى نص لاحق في شكل كبير وبطريقة مباشرة، وذلك على سبيل المحاكاة الساخرة، أو التحريف، أو المعارضة، الأمر الذي فرض دراسة هذه الأنواع والتمييز بينها، إبرازًا للفارق ما بين التفاعل النصّي والتعلّق النصّي، فالتفاعل عام من حيث هو علاقات مطلقة بين النصوص، والتعلّق خاص من حيث هو علاقات مخصوصة تصل النصوص اللاحقة بالنصوص السابقة. ويؤكد سعيد يقطين ذلك بتوضيحه دلالة التعلّق ما بين نصين، حيث النصّ اللاحق "مُتعلِّق" والنص

السابق "متعلَّق به"، وحيث النصّ اللاحق ينتقي ويختار النصّ السابق الذي يراه مستأهلاً لأن يكون موضوع "التعلّق" لمواصفات خاصة مميزة. وفي فترة من الفترات قد يكون النصّ "المتعلَّق به" مشتركًا بين العديد من النصوص المتعلِّقة. وقد تتعدّد المواطن المتعلَّق بها وتختلف باختلاف النصوص والعصور، كما يحضر النصّ "المتعلَّق به" في "النصّ المتعلِّق" من خلال اسمه أو أحد نعوته، كما في "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ في التعلّق بالأصل "ألف ليلة"، أو يحضر من خلال بقية أنواع التفاعل النصّي التي تخرج عن التعلّق بين نصّين، ثانيهما ينظر إلى أولهما، نظر "نهج البردة" لأحمد شوقي إلى "البردة" للبوصيري، أو غير ذلك من أنواع التعلّق الذي تتعدّد أغراضه، أو تتوزع ما بين المحاكاة الساخرة أو التحريف أو المعارضة، أو غيرها.

وينتهي سعيد يقطين من ذلك كله إلى أن النصّ المتعلِّق يسعى عن سبق إصرار وقصد، سواء عبَّر الكاتب عن ذلك أو لم يعبِّر في علاقته التي يقيمها مع النصّ المتعلّق به، إلى محاكاة النصّ السابق والسير على منواله. ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصّية نموذجية ذات سلطة عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقائه وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد. وفي هذه الحالة تقل سلطة النصّ المتعلَّق به، إذ تسلب منه نمطيته التي يتشرّبها النصّ ويستوعبها مدمجًا إياها في بنيته الخاصة على سبيل التناص، ويدخل فيه ما أسمّاه القدامى العكس والاجتذاب والمخترع. والعلاقة الأخيرة هي المعارضة التي تبرز في حال استعمال البنية النصّية المتعلّق بها موضوعًا للسخرية أو النقد أو التعليق. وفي هذه الحالة يكون القصد هو معارضة النصّ المتعلَّق به وسلبه قيمه المختلفة التي يتميّز بها. ولا أريد أن أسهب أكثر من ذلك في مفهوم "التعلّق النصّي" الذي كان ترجمة وتفسيرًا لأفكار جيرار جينيت، وذلك في اتجاه قراءته الجديدة للعلاقة بين الرواية والتراث السردي، فالمهم أن هذا المفهوم أعان على تقديم حدوس قرائية لها أهميتها في الكشف عن أشكال التعلّق التي وصلت ما بين رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة" بوصفها نصًا لاحقًا hypertext و"ألف ليلة وليلة" بوصفها نصًا سابقًا hypo-text، كما وصلت بين رواية واسيني الأعرج "نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري" و"تغريبة بني هلال"، وما بين رواية أمين معلوف "ليون الأفريقي" التي تدور حول شخصية الحسن بن الوزان وكتاب الحسن بن الوزان نفسه "وصف أفريقيا". وتفضي دراسة التعلّق الأخير إلى الكشف عن التوارد النصّي ما بين رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات" ورواية "ليون الأفريقي" في موضوع هزيمة القاهرة على أيدي العثمانيين

بوصفها مادة للحكي. ولا شك في أن ترجمة سعيد يقطين لاصطلاح التعلّق النصّي hy-pertextuality هي ترجمة مفيدة في سياق تحليل عمليات التناص التي قام بها، خصوصًا في مدى دراسة أشكال العلاقات بين النصّ اللاحق أو المتعلِّق hypertext والنصّ السابق أو المتعلَّق به hypotext ولكن هذه الترجمة الجيدة تحتاج إلى تعديل بسيط، ينتقل بها إلى صيغة صرفية أكثر مطاوعة، خصوصًا في أداء دلالات جديدة ترتبط بالإمكانات التي أتاحها الكومبيوتر للنص، سواء المنقول إليه أو المخزون فيه أو المكتوب أو المبرمج له. هذه الصيغة هي صيغة "التعالق النصّي" التي تكشف - في تقديري - عن المعاني التي أصبحت مصاحبة للاصطلاح في مجالات الكومبيوتر وعلوم الاتصال التي أدّت إلى تعديل بعض مفاهيم علم العلامات أو السميوطيقا.

- 2 -

أتصور أن المعاني التي تشير إليها ترجمة سعيد يقطين لمصطلح "التعلّق النصّي" hypertextuality في الأفق النقدي لتحليل النصوص الذي فتحه جيرار جينيت، ومضى فيه سعيد يقطين، هي في نهاية الأمر معانٍ محدودة بأفقها النوعي، ومحصورة في العلاقة ما بين نص لاحق hypertext ونص سابق hypotextولا تجاوز ذلك في دائرة التحليل التي تظل مرتبطة بنصوص مكتوبة، أو مطبوعة في كتب، متعاقبة في تاريخها الذي يتصل بمواقف اللاحق القيمية من السابق. وهي بعد ذلك - وقبل ذلك - مرتبطة بنص له ثباته المائز، وطبيعته الخطية أو الأفقية التي تفرض علينا قراءته من اليمين إلى الشمال، أو من الشمال إلى اليمين، في لغات عدة، ولا نفهمه إلّا في تعاقبه الأفقي، حتى لو خرجنا أحيانًا على هذا التعاقب من قبيل الاستثناء.

ولكنْ للتعلّق النصّي معانيَ مغايرة، تفتح أفق الدلالة الثانية التي تقترن بعموم التعلّق الذي لا ينحصر في علاقة لاحق بسابق، وداخل دائرة النصّ المكتوب وحدها، وإنما يجاوز ذلك إلى علاقة عامة، تصل النصوص المكتوبة بالنصوص المخزونة في الكومبيوتر، أو الموجودة في أقراص مدمجة، أو المتاحة على مواقع الإنترنت المختلفة. وعموم هذه العلاقة الجديدة، في تغاير أوضاعها التي يتيحها الكومبيوتر أو الإنترنت، قرين العلاقة المغايرة ما بين القارئ والنصوص التي فقدت صفتها المادية على صفحات كتاب وتحوّلت إلى علاقة ما بين قارئ وأقراص مدمجة على شاشة الكومبيوتر، أو نصوص تتيحها الشاشة نفسها على مواقع الإنترنت التي تقدمها. وتلك علاقة تؤدي

إلى تغيير في معاني التعلّق وهيئاته، كما تؤدي إلى تغيير جذري في معاني "المتعلِّق" و"المتعلَّق به" اللذين تنداح المسافات بينهما بقدر ما تتباين إلى ما لا نهاية. وينتج من ذلك نص يغدو مفعولاً للتعلّق بكل أشكاله التي يقيمها القارئ، كما يغدو فاعلاً أو مسهمًا في عملية التعلّق بحكم طبيعته التي لا تنحصر في البعد الأفقي وحده، بل تجاوزه إلى البعد الرأسي، وغيره من الأبعاد الممكنة التي تحيل "التعلّق" إلي "تعالق".

ومن هذا المنظور تغدو لدلالة المطاوعة الصرفية في صيغة "التعالق النصّي" مغزاها الواعد الذي يؤكد تبادل الفاعلية بين الأطراف الفاعلة والمنفعلة في النصّ الذي نطالعه في الكومبيوتر. أو في مواقع الإنترنت، ونتبادل وإياه إمكانات إعادة الإنتاج النصّي في علاقات مغايرة. هكذا، تكتسب صيغة التعالق النصّي معانيَ مجددة يمكن الكشف عنها - في مجالاتها الجديدة - بالعودة إلى معجمين يهتمان بمتغيّرات ثلاثة. أولها متغيّرات الاصطلاح في النظرية الأدبية والنقد الثقافي من ناحية. وثانيها متغيّرات علم العلامات والإعلام والاتصال من ناحية موازية. وثالثها متغيّرات المجالات البينية التي تصل بين الجميع والتقنيات الاتصالية المتقدمة في الكومبيوتر والإنترنت. أما المعجم الأول فهو "معجم كولومبيا للنقد الأدبي والثقافي الحديث" من إعـداد جوزيف شيلـدرز Childers وجاري هينتزي Hentzi وصدر عن مطبعة جامعة كولومبيا، نيويورك 1995. ويحدد المعجم دلالة "النصّ المتعالق" Hypertext - في عملية التعالق النصّي - على النحو الآتي:

"مصطلح سكّه رائد الكومبيوتر تيودور هـ. نيلسون في الستينات، ولكنه دخل حديثًا في الاستخدام العام، فأصبح الـ Hypertext يشير إلى الإمكانات الجديدة التي خلقها الكومبيوتر للوصول إلى النصوص والربط بينها. فوق ذلك، يؤكد المصطلح الطرائق التي يسمح بها الكومبيوتر للقارئ أن يهرب من تصنيفات الخطية، والتثبيت، والتقييد، الذي يميز النصوص التقليدية المكتوبة. بالطبع، فإن فعل القراء لم يكن محددًا بهذه الخصائص على نحو بسيط، ففي الاستخدام، كان القراء قادرين على التنقل داخل النصّ، القفز من المتن إلى الهوامش، التوقف لمراجعة نصوص أخرى، أو التخلّي ببساطة عن نص في سبيل غيره. مع دخول الكومبيوتر والبرامج الحديثة، على أي حال، فإن القدرة على الحركة من كتلة في النصّ إلى غيرها في النصّ نفسه، أو في نص آخر تعززت على نحو هائل، وأخذ كُتّاب من مثل جور ب. لانداو ينظرون إلى هذا التطوّر

بصفته إكمالًا وإتمامًا تكنولوجيًا لمفاهيم نظرية من مثل مشروع إزاحة المركز، واطراح المركز، ومفاهيم التناصّ والنصّ الكتابي والرفض مابعد الحداثي للسرد الخطي الذي يمضي في اتجاه واحد".

وهناك فهم مقارب أو مشابه نجده في "المعجم الموسوعي لعلوم العلامات والإعلام والاتصال" من إعداد مارسيل دينسي: "النصّ المتعالق هو النصّ الإلكتروني الذي يزوّدنا بروابط عناصر مفتاحية، ممكِّنًا المستعمل من الحركة خلال المعلومات على نحو غير متتابع أو متعاقب. وقد سك المصطلح سنة1965ليصف النصّية الخاصة بالكومبيوتر بصفتها النقيض من النصّية الخطية للكتب والأفلام والكلام. النصّية الأولى تسمح للمستعمل أن يستعرض خلال مواضيع ذات علاقة بالموضوع، من غير اعتبار للنظام المقدّم للمواضيع. هذه الروابط تتأسّس أو تتحدّد، عادة، بواسطة كل من مؤلف وثيقة النصّ المتعالق والمستخدم المستعمل، اعتمادًا على القصد من وثيقة النصّ المتعالق. مثال ذلك، الإبحار عبر روابط كلمة لغة في مقالة عنها، يمكن أن يقود المستخدم إلى "الأبجدية العالمية للأصوات"، وعلم اللغة اللغويات، وعينات من لغات العالم... إلخ".

وبعد هذين التعريفين اللذين يمكن أن يعينا على فهم مصطلح "النصّ المتعالق" ومجالاته، يمكن التوقف عند الإضافة التي يطرحها أمبرتو إيكو في المجال الذي يطلق عليه "شعرية التعالق النصّي" والتنظير الذي يصوغه – من منظور هذه الشعرية – للتقابل بين النصّ التقليدي الموجود في كتاب مطبوع أو مخطوط، والمقروء بطريقة أفقية والنصّ الإلكتروني الذي ينبني على إمكانات غير محدودة من التعالق الذي يصنعه القارئ ويصنعه النصّ في الوقت نفسه، وذلك في عملية إدراكية لا تخلو من معنى التبادل في تقديري. ومن هذا المنظور الخاص ببنية التعالق النصّي، يمايز إيكو بين ظاهرتين مختلفتين اختلافًا كليًا. أولاهما نصية النصّ المتعالق. وثانيتهما نسقية النصّ المتعالق. وتتضح الظاهرة الأولى على مستوى المقارنة بين النصّ التقديري للكتاب المألوف والنصّ المتعالق في الكومبيوتر. ففي الأول نقرأ قراءة خطية في اتجاه واحد: من اليمين إلى اليسار، أو العكس، أو من أعلى إلى أسفل، أو العكس، بحسب الثقافات. ويمكن أن ينتقل القارئ لهذا النصّ عبر الصفحات بما لا ينقض أحادية الاتجاه، فيرجع من صفحة ثلاثمئة إلى صفحة عشرين مثلاً للتحقّق من معلومة، أو استرجاع معلومة فاتته، يتيقن منها ليعاود المضي في الاتجاه المطَّرد. وعلي النقيض من ذلك النصّ المتعالق، فهو شبكة متعدّدة الأبعاد، أشبه ما تكون

بمتاهة تذهلنا بعدد ممراتها المحيرة المفتوحة على كل الاحتمالات، حيث يمكن لكل موضع أو نقطة التقاء أن يتصلا بأي نقطة أو موضع غيرهما.

هذه النصوص المتعالقة تؤدي إلى اختزال وقت وجهد في عمليات البحث: الربط، المقارنة، القياس، الاستنباط أو الاستنتاج، وذلك على نحو يمكن أن يؤدي إلى التخلّي عن الأشكال المادية للعدد العديد من مجلدات الموسوعات والمراجع الكبرى، واللجوء بدلاً منها إلى أشكالها غير المادية على مواقع الإنترنت، ومن ثم تحويلها من نصوص تقليدية مطبوعة نقرأها خطيًا إلى نصوص إلكترونية متعالقة نقرأها في أي اتجاه نشاء. ويوضح إيكو هذا الأمر بتقديم المثال الآتي: أفترض أنني أريد أن أعرف ما إذا كان ممكنًا لنابليون أن يتقابل وكانط الفيلسوف سأرجع إلى مجلدات الموسوعة العالمية التي أمتلكها، أو التي أجدها في المكتبة العامة، وأختار مجلد حرف النون ومجلد حرف الكاف من مجلدات الموسوعة، وأبحث تحت اسم نابليون وكانط. وعندئذ سأعرف أن الأول عاش ما بين 1769- 1821 والثاني ما بين 1724- 1804 الأمر الذي يعني معاصرة كانط لنابليون، واحتمال اللقاء بينهما. لكن السيرة المختصرة لكل منهما في الموسوعة لن تكفي لتأكيد هذا الاحتمال، ومن ثم لا بدّ من الرجوع إلى كتب كثيرة، عن الاثنين، فوق أرفف المكتبة، وتدوين ملاحظات، ومقارنة بيانات أجمعها مع الملاحظات، كي أستنبط في النهاية الاحتمال الذي افترضته نظريًا. وتتطلب هذه العملية من الوقت والجهد البدني والعقلي الكثير. ولكن كل هذا الجهد يمكن توفيره مع الجهد في حال النصوص المتعالقة للموسوعات والمراجع الكبرى، فما عليّ سوى أن أتجوّل بحرية بين الموسوعة التي تحوّلت في الكومبيوتر إلى نص متعالق، فأربط بين أحداث يأتي ذكرها في البداية وأخرى مشابهة لها في مواضع أخرى من النصّ، وأعطي أمرًا بتكوين قائمة بجميع الكلمات التي تبدأ بحرفٍ ما، أو جميع المواقف والأحداث التي يأتي فيها اسم نابليون مقترنًا باسم كانط، وأن أقارن بين تاريخي ولادتهما ووفاتهما في ثوانٍ أو دقائق معدودة. وذلك كله من دون حاجة إلى مراجعة مجلدات وكتب عدة لأيام وأيام، وحمل أثقالها بدنيًا وذهنيًا. وإذا كان تحويل الموسوعات إلى أقراص مدمجة قد اختزل الوقت أو الجهد إلى أبعد حد، وذلك بالقدر الذي أحال نصوصها التقليدية إلى نصوص متعالقة، فإنه سيؤدي في المستقبل إلى تحوّل الأقراص المدمجة إلى مواقع على الإنترنت من دون حاجة إلى المجلدات التقليدية من الموسوعات.

أما الظاهرة الثانية فتتصل بالنظام أو النسق الذي تندرج فيه النصوص المتعالقة، فهذه النصوص تتصل بشبكة النصوص العالمية WWW التي هي الأم الكبرى لكل النصوص المتعالقة على امتداد الكوكب الأرضي، وربما على امتداد المجرّة الكونية في المستقبل، هذه الأم الكبرى هي شبكة Web مكتبة عالمية هائلة تتيح للمرء، أو ستتيح في زمن قصير، أن يحصل على كل الكتب التي يرغب فيها. ولكن إذا كان وجود هذه الشبكة الهائلة يقترن بالحضور الافتراضي، أو غير المادي للكتاب، فهل يؤدي هذا الوجود إلى اختفاء الوجود المادي للكتاب؟ لا أحد يستطيع الجزم تمامًا بما يحدث في المستقبل، ولا حتى أمبرتو إيكو، ولكن بعض ظواهر الحاضر قد تقودنا إلى التخمين، فالمرء يظل بحاجة إلى الكتاب المادي ليس في الأدب وحده، بل في جميع الحالات التي تتطلب قراءة دقيقة لنص ما، أعني قراءة لا تسعى إلى جمع معلومات، وإنما التفكير في المعلومات المتاحة، وجعلها حافزًا لتداعيات تتولّد بها أفكار وقراءات جديدة. والكومبيوتر نص يصعب تعلم عملياته من دون كتاب مادي إرشادي. والمرء - في ما يقول إيكو - يحتاج بعد قضاء اثنتي عشرة ساعة عمل أمام جهاز الكومبيوتر إلى أن يجلس مسترخيًا يقرأ جريدة أو ربما قصيدة جيدة. لكن المؤكّد على رغم ذلك أن الشكل المادي للكتاب وطرائق نشره وتوزيعه ستتغيّر جذريًا فوق التغيّرات التي حدثت فعلاً، خصوصًا بعد ظهور عمليات الطباعة بحسب الطلب، وبداية الإقبال على الكتاب الإلكتروني الذي نحصل عليه بإدخال قرص مدمج في جهاز الكومبيوتر، أو قراءة الكتاب على أحد مواقع الإنترنت وطباعته على الورق بواسطة الجهاز نفسه. وذلك أمر لا يؤدي إلى ازدواج الوجود المادي والمعنوي للكتاب، فضلاً عن إمكان اختفاء الشكل المادي للموسوعات فحسب، وإنما يؤدي - فوق ذلك - إلى الغلبة التدريجية لحضور النصوص المتعالقة المقترنة بالكومبيوتر والإنترنت، والاهتمام المتزايد بصوغ نظرياتها التكوينية الخاصة، ومن ثم الحديث عن "شعرية" جديدة لهذه النصوص التي تقترن صفاتها الإلكترونية بصفات تعالقها النصّي. ويمكن - في هذه الشعرية - الحديث مع إيكو عن تحويل أي نص متعالق وهو أمر له نواتجه الجذرية التي تؤدي إلى تغيير مفاهيمنا المعتادة عن "النصّ" و"القراءة" و"التفسير" و"القارئ" و"المؤلف" وعملية "الإبداع" نفسها... ولكن هذا الانفتاح المطلق للنص المتعالق ليس سوى وهْم في ما يؤكد إيكو الذي لا يتخلى عن مفاهيمه الأساسية عن "العمل المفتوح" و"التفسير" الذي لا يخرج عن الدائرة الاحتمالية للممكنات التي يحدّد بها النصّ التفسير المقبول والتفسير المفرط أو

المغلوط. ولذلك فإنه يؤكد - حتى في مقاربته شعرية النصّ المتعالق - أن قدر الحرية المتاح لنا عند القراءة يتمثّل فحسب في حرية تحريك التراكيب المعدة سلفًا، في إطار عدد كبير من الاحتمالات. ولذلك فإن النصّ المتعالق نص يغوي بانفتاحه البالغ، ليس لأنه ينتج احتمالات لا نهائية من الحركة وإمكانات التشكّل وإعادة الإنتاج، وإنما لأنه يتحرك في داخل الأطر التي انبنى عليها النصّ المتعالق، ولا يسمح بالحركة إلّا في حدود ممكناتها مهما تعدّدت هذه الممكنات إلى حد غير مسبوق، فالحرية النصّية تظل حرية انقراء مبرمج سلفًا، مهما كانت الإمكانات المحدودة من التعالق النصّي التي يتيحها الكومبيوتر للنصوص المتعالقة على شاشته أو شبكته بلا فارق.

روبرت يونج

-1-

أخيرًا تحقّقت زيارة روبرت يونج Robert Young إلى القاهرة. دعوناه في المجلس الأعلى للثقافة لإلقاء محاضرة والحوار في مائدة مستديرة بمناسبة صدور الترجمة العربية التي قام بها الصديق أحمد محمود لكتابه "أساطير بيضاء"، الذي أصدره المجلس الأعلى للثقافة في المشروع القومي للترجمة سنة 2003. وهو الكتاب الذي استهلَّ المكانة المتميّزة لصاحبه في دوائر النظرية الثقافية وخطاب مابعد الاستعمار. وقد استجاب روبرت يونج إلى الدعوة التي حدّدنا لها موعدًا، ولكن الحوادث المؤسفة التي شهدها الوطن العربي والتي انتهت بغزو العراق دفعتنا إلى التأجيل، انتظارًا لما تسفر عنه الحوادث، وخوفًا على الرجل البريطاني الجنسية من فورة انفعال قد تصدر عمن لا يعرفه، ولا يدري شيئًا عن إسهامه الجذري في مقاومة الإيديولوجيات الاستعمارية بكتاباته، ومنها الإيديولوجيات التي لا تزال سائدة في بلده. تأجلت الزيارة لأشهر، إلى أن انكشف غبار المعارك القاتم عن وضع مأسوي مهين: سقوط حكم فاسد ظالم يتزعمه الديكتاتور صدام حسين الذي ألقي القبض عليه في حفرة بائسة، واحتلال بلد عربي عزيز وعريق من جانب القوات الأمريكية - البريطانية، التي مارست ما تمارسه قوات الاحتلال من هيمنة، سواء بأجهزتها القمعية أو أجهزتها الإيديولوجية، الأمر الذي يطرح تحديًا جديدًا وموضوعًا نموذجيًا للدرس في مجال الخطاب المناهض للاستعمار، ذلك على الرغم من رحيل قوات الاحتلال الأمريكي، تاركة آثارها.

وقد كنت أعرف روبرت يونج قبل أن أراه، بوصفه واحدًا من النجوم الصاعدة في فضاء نقض التجلّيات المعاصرة في خطاب الاستعمار بشكليه الكولونيالي القديم (الاستيطاني) والجديد (الإمبريالي). ولذلك كان اهتمامه بالبشر المهمّشين وثقافاتهم

التي تقاوم الهيمنة والتبعية على المستويات الإقليمية والعالمية. وكنت أعرف اهتمامه بثقافات التابع، والإيديولوجيات التي تبقيه في التبعية، مصارعا تخيلات هذه الإيديولوجيات التي تتولّى تزييف وعي المهمّشين المحصورين في هوامش محتقرة من المركز، وذلك بواسطة خطابات تخييلية تعمل على إلقائهم في الهوامش النائية للتبعية. ولكن من المنظور الرافض لكل ذلك، والمقترن بتعرية النزيف الإيديولوجي الذي يبقي على وعي التبعية، واستبدال وعي التحرر به، وذلك عبر توعية علمية تنزع عن إيديولوجيات التبعية أقنعتها الشائهة بكل ما يقترن من تخييلات خادعة، يمكن كشف زيفها بعمليات عقلية يقظة لنقض خطاب الكولونيالية الذي يبرر حضوره بأوهام تأخذ شكل "أساطير بيضاء"، تتخلّل سياقات الفكر الأوروبي، حتى التقدمي منه بطرائق مراوغة.

وكنت أعرف أن كتابات روبرت يونج تمضي في سياق غير بعيد عن "مجموعة دراسات التابع" (SSG). وهي جماعة من الدارسين ذوي الأصول الآسيوية المهتمين بمجتمعات مابعد الاستعمار بنوعيه (الكونيالي والإمبريالي) مع التركيز على مجتمعات جنوب آسيا، من غير إغفال العالم النامي بالمعنى العام. ويطلق مصطلح "دراسات التابع" أحيانا على دوائر أوسع ممن يشاركون المجموعة موقفها من نقض فكر التبعية ونظرياتها التي تسعى إلى إبقاء التابع على تبعيته. واتجاههم المنهجي في ذلك ينحو نحو ما يُطلق عليه "التاريخ من أسفل" أي تاريخ المقموعين من الجماهير العريضة، المعذبين في الأرض، وليس النخب التي يمكن أن تكون سادرة في وعيها المؤدلج. والمجموعة على صلة وثيقة بأفكار جرامشي من هذا المنظور. وقد ازدهرت المجموعة في الثمانينات من القرن الماضي، متأثرة بدراسات "إيريك ستوكس" و"رانجات جحا" في مدى محاولة صياغة سرد جديد لتاريخ الهند وجنوب آسيا. وبقدر ما كان أثر جرامشي أكثر وضوحًا في كتابات رانجات جحا، خصوصا في البيان الذي صاغه ليكون أساسًا للتجمّع العلمي للمجموعة، اتصل بالمجموعة عدد آخر من المهتمين بدراسات التبعية منهم "جيان براكاش" و"إدوارد سعيد"، و"جاياتري سبيڤاك" وغيرهم.

وما يصل روبرت يونج بأهداف هذه المجموعة متمثّل في ارتباطه الفكري بكتاباتها، ولكن على نحو يجعله يضع كتابات هومي بابا، وجياترى سبيڤاك، وإدوارد سعيد، وفوكو، وفردريك جيمسون موضع المساءلة، وذلك من منظور ينتسب إلى الماركسية

المحدثة بشكل من إشكالها المادي المعجون بأفكار ثوروية جذرية صاغتها ثورة 1968 الطابية التي قلبت الحياة الفكرية الفرنسية رأسًا على عقب، والهدف النهائي هو مساءلة "الأساطير البيضاء" الموجودة في الفكر الأوروبي حتى التقدمي منه، فمشروعه العلمي النهائي هو تعرية زيف ونقض "الأساطير البيضاء" التي لا تزال مراوغة في حضورها الأوروبي بأكثر من معنى. أما مصطلح "الأساطير البيضاء" فمأخوذ من جاك ديريدا حينما يقول: "الميتافيزيقا: تلك الأساطير البيضاء التي تعيد تجميع ثقافة الغرب وتعكسها. فالرجل الأبيض يفهم أن أساطيره، أي الأساطير الهندوأوربية، وعقله، أي نسق القيم الأساسية الخاص بلغته هو أنها الشكل الكلي لما لا يزال حتما يرغب في تسميته العقل".

ولما أصبح المناخ الفكري مهيئاً لاستقبال روبرت يونج دعوناه فاستجاب، وكان يشفع لدعوته عندنا، أنه كان، مثلنا، معارضا لسياسة الولايات المتحدة في علاقتها بالشعوب الواقعة في دائرة التبعية لها. هكذا كان منطقيا أن تتم زيارة روبرت يونج إلى القاهرة في هذا السياق بالذات بصفته واحدًا من أبرز أعلام "خطاب مابعد الاستعمار" ودارسي "النظرية الثقافية".

و"خطاب مابعد الاستعمار" Postcolonial discourse هو خطاب مواجهة الاستعمار، ومساءلة إيديولوجياته مساءلة نقدية نقضية، تفضي إلى الكشف عن آلياته في الهيمنة، وتعرية آثاره السلبية، وذلك عن طريق تفكيك خطاباته المهيمنة التي تهدف إلى تثبيت وإشاعة وعي زائف يعمل على بقاء الحالة الاستعمارية على نحو مباشر أو غير مباشر. ويعني ذلك أن خطاب مابعد الاستعمار هو خطاب جذري يعمل على تحرير الوعي المذعن، وإنطاق المسكوت عنه من خطاب التابع المقموع، وتقويض آليات الهيمنة الثقافية التي يفرضها تراتب المركز / الهامش، التابع / المتبوع، الشمال / الجنوب، العالم الأول / العالم الثالث... إلخ.

وسواء كنا نتحدّث عن خطاب مابعد الاستعمار، أو نزعة مابعد الاستعمار Postcolonialism فنحن نتحدّث عن اتجاه فكري واحد يتناول بالتحليل والمساءلة والنقد آثار الاستعمار في أشكاله المختلفة على الثقافات والمجتمعات. ويقترن المصطلح بدلالتين متداخلتين. قد يستخدمه بعض المختصّين فيه بإحدى الدلالتين. لكن الكتابات الرائدة والجذرية في مجال ممارسته تنطوي على الدلالتين اللتين تتواشجان في غير حالة. وتتصل الدلالة الأولى ببعد زمني يشير إلى حقبة مابعد الاستقلال التي تخلّصت فيها

دول الثورات التحريرية من الاستعمار الذي ظلّ جاثمًا على صدورها. وتتصل الدلالة الثانية بمعنى المساءلة التي ينطوي عليها اللاحق في علاقته بالسابق، أو يؤسسها المتبوع في علاقته بالتابع. وقد شاع المصطلح بمعناه المزدوج منذ السبعينات بواسطة نقّاد الأدب الذين اهتموا بمناقشة الآثار الثقافية المتنوّعة للاستعمار. وكانت البداية القوية على يدي إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" 1978، وذلك في التوجّه الذي أفضى إلى كتابات جاياتري شاكرڤورتي سبيڤاك Gayatri Chakravorty Spivak الهندية الأصل، وهومي بابا Homi Bhabha الإفريقي الأصل ابتداء من سنة 1984، ورانجات جحا الباكستاني الأصل - إن لم تخني الذاكرة - صاحب دراسات التابع ابتداء من سنة 1982. وأضيف إلى ذلك الكتابات اللاحقة التي اتسمت بالوعي النقدي لمساءلة خطاب الاستعمار القديم والجديد والأجد ولوازمه المقترنة بآليات الهيمنة السياسية واللغوية والثقافية، وطرائق مقاومتها في البلدان التي كانت مستعمرات أوروبية في الغالب الأعم. وقد تداخلت هذه الكتابات مع كتابات مابعد البنيوية، حيث ظهر تأثير فوكو على إدوارد سعيد وتأثير ألتوسير وجاك لاكان على هومي بابا، وجاك ديريدا على جاياتري سبيڤاك التي فتحت أفق خطاب مابعد الاستعمار على الحركة النسائية، وأتاحت السبيل للحديث عن نسائيات مابعد الاستعمار. وقد عرفها العالم الناطق بالإنكليزية عندما ترجمت كتاب جاك ديريدا "علم الكتابة" أو "الجراماطولوجيا" وصدّرته بمقدّمة مسهبة بالغة الأهمية سنة 1976، سواء في إشاعتها الكتاب الرئيسي لجاك ديريدا، وتأويلها أفكاره في الاتجاه الجذري لنزعتها النسائية الخاصة.

وقد أدّى ذلك إلى ثراء نقدي على مستوى الممارسة التي اتسعت بالمجال البحثي وأسهمت في تعميقه، خصوصًا بعد الإسهامات التي أنجزها أمثال روبرت يونج منذ النصّف الثاني من الثمانينات، وبيل آشكروفت وجارث جريفت وهيلين تيفن، أصحاب الكتاب الشهير "الإمبراطورية تردّ" The Empire Writes Back سنة 1989، فضلاً عن كتابات أبناء العالم الثالث من أمثال شينوا أتشيبي، ونيجوجي واثيونجو، وهومي بابا، وإعجاز أحمد، و ج. ن. دي وغيرهم من المسهمين في التنوّع المنهجي الخلّاق الذي ينطوي عليه خطاب مابعد الاستعمار في توجّهاته وتياراته التي بدأها فرانز فانون بكتابه "معذبو الأرض" (1961) والتي لا تزال تزداد غنى مع استمرار الممارسة واتساع مجالاتها، فضلا عن اتساع دائرة معرفة القراء بهذا الخطاب الجذري.

وقد قامت شهرت العالم، مملوءة بحماسة الدوافع التي يفرضها هذا السياق بترجمة كتاب "الامبراطورية ترد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة" (المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2006). وبعدها أصدر المركز القومي للترجمة "دراسات مابعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية" للمؤلفين أنفسهم بيل اشكروفت، وجارثيا جريفث، وهيلين تيفن (المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010) وقبل ذلك صدرت ترجمة أحمد محمود لأساطير بيضاء (المركز القومي للترجمة، القاهرة 2003) وبعدها جاءت ترجمة ثائر ديب لكتاب هومي بابا. "موقع الثقافة" (المركز القومي للترجمة، القاهرة 2004).

ولم يكن مصادفة في أن نعمل على استضافة روبرت يونج في هذا الوقت الذي دعوناه واستجاب إلى دعوتنا فيه في ديسمبر 2003، فالاحتلال الأمريكي جاثم في أفغانستان والعراق، يدعمه حضور الاحتلال الإسرائيلي في فلسطين ويتبادل وإياه أشكال العنف والقمع. وخطاب روبرت يونج النقدي والثقافي هو خطاب واضح في جذريته المناهضة لهذا الاحتلال بصفته التجسيد المادي للاستعمار، والآلة القمعية المادية التي توازيها آلة إيديولوجية تعمل على تبرير العنف الوحشي والاغتصاب السافر للحقوق الوطنية والقومية. وقد أسعدني على نحو خاص ما كتبه روبرت يونج في كتابه الأخير الذي صدر منذ أشهر معدودة، سابقة على الزيارة عن أفغانستان وفلسطين بصفتهما حالتين متشابهتين في الوضع الاستعماري البشع الذي تعمل على تغطيته إيديولوجيا الهيمنة، بواسطة خطاب استعماري يتقنّع بأقنعة زائفة لا بدّ من تعريتها. وكان ذلك في الفصل الأول من الكتاب بعنوان "معرفة التابع" حيث يتنقل يونج ببراعة ما بين صور التهجير في أفغانستان وفلسطين، غير غافل عن المدارس التي دمرتها القنابل وآثار الدمار والبؤس البشري التي تغدو استعارات حية على بشاعة الوضع الاستعماري الذي تتعاون على إبقاء جحيمه الصهيونية والرأسمالية الأمريكية، ممثلة في العصبة اليمينية التي كانت تتولّى حكم الولايات المتحدة ولا تزال.

وقد لا يعرف الكثيرون من القرّاء أن روبرت يونج كان أستاذ النظرية الثقافية وخطاب مابعد الاستعمار في جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة، وذلك بعد أن تدرّج في المناصب الجامعية التي أوصلته إلى درجة الأستاذية التي شغلها بجدارة، خصوصًا بعد أن تتابعت كتاباته وكتبه التي أضافت كميًا وكيفيًا في مجال دراسات مابعد الاستعمار

بسبب المنظور المنهجي الذي يطرحه، والتحليلات النظرية والتطبيقية التي يقوم بها، والمواضيع الخاصة التي يهتم بها. وقد ظهرت حيويته البحثية وبراعته الإدارية خلال إسهامه في تأسيس مجلة The Oxford Literary Review التي ظلّ يعمل فيها ما بين سنوات 1974- 1977، وهي أولى الدوريات البريطانية التي تخصصت في مجال النظرية الأدبية المعاصرة، وأسهمت في تقديم أهم الإنجازات الخلّاقة الجسورة في المجالات المعاصرة للدراسات الأدبية والفلسفية والثقافية. وقد أخذت المجلة على عاتقها التعريف بالنظريات الفرنسية في العالم الأنجلو - سكسوني، ونشرت العديد من المقالات الأصلية مع الترجمات الإنكليزية لأهم أعلام النظرية الأدبية من أمثال رولان بارت وهارولد بلوم وهيلين سيكسوس وجاك ديريدا وتيري إيجلتون وميشيل فوكو وجوليا كريستيڤا، وجان فرنسوا ليوتار وبيير ماشيري وجاياتري سبيڤاك وتزيڤتان تودورف وسلافوي زيزاك. وتولي يونج - فضلاً عن عمله في المجلة - مسؤولية تحرير أعداد خاصة عن "الاختلاف الجنسي" 1986و"النزعة الاستعمارية" 1987و"النزعة الوطنية الجديدة" 1991. وقد ظلت المجلة مستقلة ماليًا وفكريًا، وحققت معدلات عالية من الانتشار، إلى أن قرر يونج مع زميله جيفري بيننجتون التخلّي عن رئاسة التحرير والاكتفاء بالعضوية الاستشارية لمجلس التحرير.

وقد أصبح يونج المحرر العام لمجلة "تدخلات: الدورية العالمية لدراسات مابعد الاستعمار Interventions :International Journal of Post colonial Studies التي صدرت عن دار نشر روتلدج Routledge. وقد ظهرت هذه الدورية المهمة سنة 1998، بصفتها دورية متخصّصة في دراسات مابعد الكولونيالية، النظرية والسياسات. وقصدت إلى فتح آفاق جديدة للدراسات البينية والنظرية في مجالاتها. وتحدّدت دوائر اهتماماتها بآداب مابعد الاستعمار، ونقد مابعد الاستعمار، والنظرية الأدبية والثقافية لمابعد الاستعمار. وكان من الطبيعي أن تتولّى المجلة التركيز على تواريخ الإمبريالية والاستعمار الاستيطاني، ودور الثقافة الأكاديمية والأدبية والجماهيرية في عملية الاستعمار وتشكّل المقاومة الوطنية، ومعارك التحرر في الماضي والحاضر، أضيف إلى ذلك مهمة الأدب والثقافة والدين في تكوين النزعات الوطنية، والسياسات المعاصرة للهويات القومية والعرق والنوع والجنس، فضلًا عن اقتصادات الاستعمار القديم والجديد، والشتات والهجرة والمنافي في الماضي والحاضر.بالإضافة إلى الثقافات المحلية للعالم الرابع، والعلاقات بين النزعة الاستعمارية والحداثة من ناحية، والعلاقة

بين نزعة مابعد الاستعمار ومابعد الحداثة من ناحية موازية. وسرعان ما تأكد ثقل هذه الدورية بسياستها التحريرية وإسهاماتها العملية في الممارسة، وذلك على النحو الذي أصبحت فيهرائدة في توجّهها الذي جذب إليه أعدادًا متزايدة من دارسي العلوم الإنسانية والاجتماعية على امتداد العالم.

ومن قبل أن يشترك يونج في تحرير هاتين الدوريتين، وخلال اشتراكه، كانت كتبه ومقالاته تؤكد مكانته وأهمية إنجازه. وكان كتابه "أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب" الذي صدر عن دار نشر روتلدج سنة 1990 البداية القوية التي أثبتت حضور صاحبها في مجاله البحثي. وقد أحدث الكتاب أصداء واسعة في سياق دراسات مابعد الاستعمار بسبب الطرح المغاير الذي يقدمه، خصوصًا من المنظور الذي يربط بين التاريخ والنظرية ربطًا جدليًا يجاوز الماركسيات التقليدية، ويفيد من الإنجازات الأحدث لمابعد البنيوية، خصوصًا إنجازات ديريدا الذي نقل عنه يونج المصطلح الذي أصبح عنوان كتابه. وكانت فصول الكتاب التسعة مساءلة لعدد من نظريات التاريخ التي ظهرت بعد الحرب العالمية، لا على سبيل التأريخ، وإنما على سبيل التحليل الذي يتحرك في اتجاه الحاضر ويعمل على توضيح الإنتاج المتدرج لأي نظرية تنطوي على العلاقة الملتبسة بين التاريخ والشمولية. ويؤكد يونج في مقدّمة الكتاب أن إطاره المرجعي في التحليل هو مابعد البنيوية التي يراها بمثابة الرد الأنجلو - أمريكي على النظرية الماركسية ومابعد الماركسية الفرنسية الجديدة. وقد اقتضت لوازم هذا الإطار مناقشة العلاقة بين النظرية الفرنسية الحديثة ومدرسة فرانكفورت، وعلي وجه الخصوص أدورنو. ولكن يونج لم يقترح التاريخ مابعد البنيوي بديلاً للتاريخ الماركسي وإنما سعى إلى تضمين النظرية والنزعة التاريخية، ومعهما الماركسية نفسها، في تاريخ الاستعمار الأوروبي الطويل، وذلك بهدف تقديم إطار مختلف في التاريخ. وكان ذلك يعني مناقشة نظرة الماركسية إلى التاريخ، وأفكار سارتر الوجودية في علاقاتها بالتاريخ، ومنها إلى التحليل العلمي للنزعة التاريخية، ثم أفكار فوكو من ناحية وفردريك جيمسون من ناحية أخرى، وذلك كله من دون إغفال ما يطلق عليه يونج الاستشراق المشوِّش، قبل أن ينتهي بمساءلة عميقة لإنجازات هومي بابا وجاياتري سبيفاك في نزوعها التفكيكي الذي لم ينج منه روبرت يونج نفسه.

وبقدر ما كان الكتاب مثيرًا للجدل، في دائرة خطاب مابعد الاستعمار، كان الكتاب

في الوقت نفسه، وبوسائله الخاصة، محاولة لتأسيس خطاب مابعد الاستعمار على أسس منهجية صلبة ومرنة، وذلك بهدف المعاونة في قراءة التاريخ بمنظور منهجي يجعل من التاريخ أداة منهجية تسهم إسهامًا جذريًا في فهم ميراث الماضي ومشكلات الحاضر وآفاق المستقبل. وقد أعاد يونج النظر في كتابه، والنظر في ردود الفعل الواسعة التي تولّدت عن صدور الكتاب، في مقدّمة الطبعة الجديدة التي جعلها بعنوان "أساطير بيضاء في هافانا". وتناول فيها المتغيّرات التي حدثت منذ النصّف الثاني من الثمانينات حين كتب كتابه، ونشره في مطلع التسعينيات، وحين كان الاهتمام منصبًّا على الصراعات في أمريكا اللاتينية وجنوب أفريقيا وفلسطين والجزائر. وقد دفعه ذلك إلى مساءلة حدود الماركسية الأوروبية، وثورة الطلاب مايو 1968، التي كانت ثورة داخل الثورة، وينتقل من ذلك إلى ماو وألتوسير من حيث التداعيات الفكرية التي ارتبطت بهما، ويختم بالإشارة إلى قوى العولمة المعقّدة التي تفرض تحديها بالمساءلة الجذرية لما تنتجه - إيديولوجيًا - من وعي زائف، وعي يفرض على الدراسات الجذرية لمابعد الاستعمار ضرورة المواجهة التي لا تنفصل عن الحقوق المهدورة للمساواة والكرامة والرفاهية لكل الشعوب التي تسكن قارات الكرة الأرضية، فضلاً عن حقها في أن تصنع تواريخها الخاصة بعيدًا من منطق الهيمنة والتبعية.

- 2 -

لقد أتبع روبرت يونج كتاب "أساطير بيضاء" بكتابه "رغبة استعمارية: التهجين في النظرية والثقافة والعرق" Colonial Desire : Hybridity in Theory, Culture and Race عن دار روتلدج سنة 1995، فكان الكتاب إضافة أخرى تثير الكثير من الجدل والنقاشات. ولا غرابة في ذلك فقد سعى الكتاب إلى الكشف عن مفارقات النظرية الثقافية الحديثة التي تعيد وتجدّد استخدام المفاهيم والمصطلحات الأساسية عن التهجين hybridity وغيره من التصورات التي حدّدت دلالات العرق والثقافة في الماضي. ولذلك يتتبع يونج الصلات بين الصيغ المعرفية للنظرية المعاصرة وكتابات القرن التاسع عشر عن الثقافة والحضارة والاختلاف العرقي، وذلك على نحو يكشف عن رواسب التفكير القديم في الفكر الحديث الذي يزعم المغايرة. والنتيجة هي إبراز النزعة التوفيقية غير اليسيرة التي انبنت بها النظرية المعاصرة، حاملة معها تنافرها الداخلي الذي يغدو علامة مقاومة للثقافة الغربية داخل الثقافة الغربية نفسها. ويؤكد يونج أن التفكير العرقي لم يكن هامشيًا في

الثقافة الإنكليزية، وأنه ظل يحتل المركز، وذلك على نحو ظلّت معه النظريات "العلمية" عن العرق نظريات عن الاختلاف الثقافي الذي لم يخل من نزعة عرقية، نزعة تؤكد أنه حتى في قلب النظرية الڤيكتورية العرقية تتجلّى الرغبة الاستعمارية في الهوس بالجنس والخصوبة والتوليد والانبهار المختلس بتمازج الأجناس والانتهاك العرقي الداخلي. ولذلك تحمل الصفحة الأخيرة من الكتاب نصًا مأخوذًا من الفصل الأول، يقول: "لقد افترض دائمًا وجود صلات متأصلة بين النزعة العرقية والمنزع الجنسي. ولكن ما لم يتم تأكيده هو أن النقاش حول نظريات العرق في القرن التاسع عشر، في اعتمادها على سؤال التهجين، استندت استنادًا مباشرًا إلى المنزع الجنسي موضوع الوحدة بين البيض والسود. وكانت نظريات العرق بدورها نظريات مقنّعة بالرغبة. وعندما نعيد إحياء مفهوم التهجين، الآن، فإننا نعيد استخدام مفردات النزعة العرقية للعصر الڤيكتوري".

ويدل النصّ على نهج المساءلة الذي يطرحه يونج في كتابه على النظرية الثقافية، خصوصًا في ما تقوم به على نحو لا شعوري من تكرار أنماط التفكير التي تحددت بها مفاهيم العرق والثقافة في القرن التاسع عشر. ولذلك فإن هذه النظرية بدل أن تتباعد عن التفكير العرقي، وتقطع ما بينها وبينه، فإن نظريات مابعد النزعة الاستعمارية والعرقية تعمل بالتواطؤ مع التفكير القديم. وعمل يونج في هذا الكتاب هو تصفية وعي النظرية التي يعمل في مجالها من رواسب الماضي، ومن تخليص النظرية من تنافرها الذاتي وتناقضاتها الداخلية، وذلك بالكشف التفصيلي عن هذا التنافر وتلك التناقضات، اعتمادًا على نوع من التفكيك الذي لا يكف عن المساءلة، ويعمل دائمًا على إنطاق المسكوت عنه أو المضمر المترسّب من الماضي في الخطاب المعاصر. وكان من نتيجة ذلك أن أصبح كتاب "رغبة استعمارية" كتابًا مثيرًا للجدل والاختلاف. لكن المؤكّد أنه فتح أفقًا جديدًا في تحليل الكيفية التي تتشكّل بها مفاهيم الثقافة، والكيفية التي تواصل بها الفرضيات العرقية هيمنتها على هذه المفاهيم. ويمضي الكتاب الثالث لروبرت يونج "الأنصاف الممزّقة: الصراع السياسي في النظرية الأدبية والثقافية" Torn Halves: Political Conflict in Literary and Culture Theory في الاتجاه الذي لا يفصل بين السياسة والنظرية، وبين التاريخ والجدل، وبين قراءة الأدب والثقافة والموقف الفكري السياسي للقارئ. والكتاب بالغ الأهمية في قضايا التنظير التي تنطوي عليها جدليات النقد الثقافي وثقافة النظرية وحدودها ومؤسساتها. وإذا كان كتاب "رغبة استعمارية" يكشف عن رواسب المفاهيم المطمورة المراوغة التي تتخلّل الخطاب الحديث لمابعد الاستعمار، في مساقات المراوغة الإيديولوجية لمبدأ الرغبة الذي يظلّ خافيًا، فإن كتاب "الأنصاف

الممزّقة" يناقش نظرية خطاب مابعد الاستعمار من منظورٍ موازٍ، يتّصل بعلاقة هذا الخطاب بالسياسة. ومن هذا المنظور، يؤكد يونج أن النظريات لا تضع دعاوى سياسية فحسب، أو تقتصر على النقد السياسي، وإنما تجاوز ذلك إلى تحوّلها هي نفسها إلى ممارسة سياسية، فالنظريات المعاصرة - وبخاصة نظريات خطاب مابعد الاستعمار- ليست نظريات تدور حول السياسة أو تتكلم عنها فحسب، وإنما هي إضافة إلى ذلك فعل سياسي. ولذلك فهي تنطوي على جدل داخلي، جدل جعل منها أنصافًا ممزَّقة ما بين الأنساق التي تنقضها وتنطوي عليها في الوقت نفسه.

وتظهر قوة نقد يونج لسياسات النظرية في الكيفية التي تتكرر بها ديناميات هذا الانقسام في المجادلات والمناقشات المعاصرة حول النزعة التاريخية والتحليل النفسي والنزعة العرقية والمؤسسة الأكاديمية نفسها. ولا تزال النظريات الثقافية تعاني إلى اليوم من أنصافها الممزّقة في جدلها الخاص ما بين الهوية والاختلاف، القوة والمقاومة، الشمال والجنوب، المركز والهامش، الأمر الذي يؤكّد ملامحها الدالّة بوصفها مكوّنات ثقافية متصارعة. ولذلك يلحّ يونج على أن النظرية لا بدّ من أن تصفّي وعيها الذاتي من تكرار الأضداد غير المتصالحة للرأسمالية المتأخرة، والمضي قدمًا في تجديد سياساتها للاحتجاج الفاعل على الشتات والحرمان واليأس الذي لا يزال الاستعمار يفرضه على عالم اليوم.

وقد جاء كتاب يونج الرابع الضخم "نزعة مابعد الاستعمار: مقدّمة تاريخية" Post-colonialism: A Historical Introduction الصادر عن دار نشر بلاكويل Blackwell سنة 2001 في حوالى خمسمئة صفحة من القطع الكبير عرضًا شاملاً وتحليلاً نقديًا لأهم نظريات مقاومة الاستعمار الأوروبي في القرن العشرين، جنبًا إلى جنب كتابات الناشطين السياسيين والفكريين في العالم الثالث، من دون إغفال لحركات المقاومة التي تكونت بعض سياقاتها من حركة التضامن الآسيوي الإفريقي وعدم الانحياز ومؤتمر تحالف قارات الجنوب، وذلك في مقابل إيديولوجيات الهيمنة التي أعيد إنتاجها لمواجهة حركات المقاومة المتجدّدة. وكان ذلك من منظور جذري يسعى إلى تقويض الأوهام الاستعمارية، والاحتفاء بكل أشكال مقاومتها على امتداد العالم الذي ننتمي إليه في معركته التحرّرية. والكتاب بما هو عليه نظرة بانورامية شاملة لقضايا خطاب مابعد الاستعمار ورموزه الفكرية والسياسية ومؤسساته التي انطلقت من الحلم بالتحرر الكامل من التبعية. والمعرفة التي يحصل عليها القارئ من الكتاب هي المعرفة الثوروية التي تدفع هذا القارئ إلى مواقف جذرية لتحرير الذات في علاقتها بنفسها وعلاقتها بالآخر الذي لا يزال يراوغها لإبقائها في أحبولة التبعية.

وقد وصف هومي بابا - قرين يونج في صوغ خطاب مابعد الاستعمار - الكتاب بأن مؤلفه يقدم به إسهامًا ابتكاريًا نفاذًا في تطوير مجاله، وذلك في متابعته الاستثنائية للماضي التاريخي لخطاب مابعد الاستعمار. ويمضي هومي بابا في تعليقه على الكتاب مؤكّدًا أنه دراسة متشابكة مسهبة شاملة تجد ما يلهمها في الأحداث المتسارعة والنماذج المعادية للاستعمار التي لم تتوقّف عن مصارعته. وينطلق يونج في كتابه مستلهمًا الروح الخيالية الخلّاقة للتحرر، موضحًا أن الحركات العظيمة المعادية للاستعمار كانت لحظات متحوّلة ومهجَّنة أعادت تشكيل كل من القوة والمعرفة. ويكمن الإنجاز المتميّز لهذا الكتاب المثير في إحياء وتنقيح غروب العالم الثالث في الوقت الذي انبثقت فيه أفكار العولمة للألفية الثالثة. ولا يختلف إعجاب هومي بابا عن إعجاب غيره الذين رأوا في الكتاب إنجازًا كبيرًا، ونقطة تحوّل للتفكير والبحث في مجال خطاب مابعد الاستعمار. ولذلك لم يتردد ملحق التعليم العالي للتايمز في وصف يونج بأنه المنظِّر الأول لخطاب مابعد الاستعمار في إنكلترا.

ولم تكن شدة الإعجاب بالكتاب مبالغًا فيها، فالكتاب يستحق كل ما قيل فيه وأكثر، فهو تقديم تعليمي إخباري للذين لا يعرفون الموضوع، ومناقشة معمَّقة من منظور جديد للمواضيع التي يعرفها المختصون. هكذا كان الكتاب تحليلاً شاملاً لانبثاق نظرية مابعد الاستعمار من زمن الحركات المعادية للاستعمار في أوروبا وأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، وتتبعًا مستقصيًا لتطوّر تحوّلات حداثة العالم الثالث المضادة، وذلك عبر أعمال شخصيات أساسية في معارك التحرر، شخصيات من أمثال كابرال وفانون وغاندي وجيفارا ونكروما وماو وسنجور وعبد الناصر وغيرهم، جنبًا إلى جنب الأدوار التي قامت بها النساء النشيطات في معارك التحرر. ويكشف يونج من خلال تتبّع حركات التحرّر في العالم الثالث أنها حركات ثورية امتزج فيها المحلي بالعالمي، والتشكّلات المهاجرة للمثقفين في المنافي مع المقاومة الثقافية التي أنتجت أنواعًا جديدة من المعرفة التي ازدهرت على امتداد الممارسة السياسية المعادية للاستعمار. وكان من الطبيعي - والأمر كذلك - أن يغدو خطاب مابعد الاستعمار علامة على اقتحام الأفكار الجذرية للمؤسسات الأكاديمية التي كانت تسيطر عليها معايير الغرب. ويضيف يونج إلى ذلك أنه في الوقت الذي كان خطاب مابعد الاستعمار يتولى فيه صياغة النقد الذي تحدي المركزية الأوروبية الراسخة في المجال الثقافي، كان هذا الخطاب يأخذ على عاتقه ما يجب أن يواصله بروح حركات المقاومة، وما يجب أن يكون تطويرًا لمواقفه السياسية ليفرض العدالة على امتداد الكوكب الأرضي.

وقد دفعني الوعي بأهمية هذا الكتاب إلى الموافقة على ترجمته - مع كتاب "أساطير بيضاء" - في المشروع القومي للترجمة. الذي أشرفت عليه، فكلا الكتابين يفتحان أفقًا جديدًا في الفكر العربي، خصوصًا لأولئك الذين يعملون على تطوير مواقفهم عن الثقافة الوطنية وأساليب الدفاع عنها، وذلك في مواجهة الأصولية الوطنية التي ينتهي تطرفها إلى الانغلاق على الذات والعداء للآخر على نحو مطلق. ونحن نري كتابات أمثال هؤلاء الذين يمارسون في الثقافة ما تمارسه الدببة التي تقتل أصحابها بهدف حمايتهم من الأذى. والأذى الحقيقي في هذه الحالة هو انغلاق العقول التي تتحجر في أصولية تتحد آلياتها على نحو متكرّر يقارب ما بين المتطرف الماركسي الجاهل والمتطرف اليميني الجامد، بل يدني بكليهما إلى حال من الاتحاد الفكري الذي تتأصّل فيه صفات الجمود والانغلاق ورفض الاختلاف واستبدال المجادلة بالتي هي أحسن واستخدام لغة التخوين التي هي الوجه الآخر من لغة التخويف. ولحسن الحظ، ظهرت الترجمة العربية لكتاب "أساطير بيضاء"، وظهر بعدها ما يشبهها.

وقد أسعدني روبرت يونج في زيارته إلى القاهرة عندما أهداني كتابه الأخير "نزعة مابعد الاستعمار: تقديم بالغ الإيجاز". ولم أكن قد عرفت صدور هذا الكتاب الأخير، أو قرأت عنه. ولذلك لم أمنع نفسي من لهفة الحرص على تصفّحه وقراءة ما أستطيع من صفحاته القليلة (147صفحة من القطع الصغير) بالقياس إلى الكتاب العمدة السابق. والكتاب ينتسب إلى سلسلة جديدة، كانت تصدرها مطبعة جامعة أكسفورد. بدأت سنة 1995، هادفة إلى أن تتيح لقرائها معرفة مكثفة بالغة الإيجاز بالمواضيع الجديدة في العلوم الإنسانية والاجتماعية. وقد ظهر منها ما يزيد على خمسين كتابًا. ويمثّل كتاب يونج إضافة كمية ونوعية إلى أهدافها، فهو شديد التكثيف، يتميّز بدرجة عالية من التشويق الذي يقترن بنزعة فنية في الكتابة تسعى إلى اجتذاب القارئ إلى الموضوع الذي قد لا يعرف عنه شيئًا.

والكتاب فعلاً تقديم شديد التكثيف لأهم قضايا خطاب مابعد الاستعمار، بعيدًا عن الجمود الأكاديمي الذي سعى يونج إلى التحرر منه في دراساته السابقة. ولذلك يتكئ الكتاب إلى تقنيات سردية لا تخلو من آليات التناص والاقتباس والصور الدالّة. وكانت النتيجة كتابًا شديد الحيوية في خصائصه الابتكارية. فقد استطاع يونج سبر أبعاد الآثار التي تلاحقت توابعها للاستعمار في المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية للمستعمَرين، وذلك بتقديم المواقف والتجارب والشهادات الحية، بعيدًا عن النقاش النظري المجرد. وقد وضع الكتاب خطاب مابعد الاستعمار، أو نزعة مابعد الاستعمارPostcolonialism

في سياقها الثقافي، موضحًا أهميتها بوصفها شرطًا إنسانيًا وموقفًا تحرريًا، مستخدمًا الأمثلة التي تؤكد أطروحاته، ابتداء من معسكرات التهجير التي تمتد من أفغانستان إلى فلسطين، مرورًا بموسيقى الراي في الجزائر والنزعات النسائية لخطاب مابعد الاستعمار، وانتهاء بالحركات الاجتماعية والإيكولوجية على امتداد الكوكب الأرضي. ولا يغفل الكتاب عن التنبيه إلى أن نزعة مابعد الاستعمار تطرح فلسفة للناشطين الذين يتحدَّون الموقف المدان للظلم المعولم، في الوقت الذي يتولون فيه تعرية رواسب الاستعمار القديم في الماضي، والاستعمار الجديد والأجد في الحاضر.

وقد آثر روبرت يونج أن يحاضرنا عن الكيفية التي يعيد بها قراءة تاريخ الغرب، من منظور منهجه الخاص في خطاب مابعد الاستعمار، وحاورناه طويلاً في قضايا هذا الخطاب ومشكلاته، وذلك من منطلق الوعي النقدي الذي يضع كل شيء موضع المناقشة. وكانت النتيجة متعة المعرفة والفكر التي حظينا بها، وعمق المساءلة النقدية التي حرصنا عليها، والتي جعلت روبرت يونج يفيض في الحديث والتحليل، ولا يشعر بالملل من طول الوقت الذي استغرقه النقاش. وأتصور أننا بهذه الطريقة كنا نعبّر عن تقديرنا للدور الذي يقوم به في صوغ الوعي الأوروبي المعاصر، خصوصًا في جوانبه الطليعية الساعية إلى التحرر من الرواسب الاستعمارية التي لا تزال تراوغه. وكان حرصنا على مناقشة الوجه الآخر من حرصنا على الإفادة من أفكاره التي نرجو أن نضعها موضع المساءلة التفصيلية في المستقبل، وإلا وقعنا في شباك التبعية السلبية التي حاول نقضها في كتابه "الأنصاف الممزّقة". والحق أن دعوة روبرت يونج ومناقشته كانت مثمرة إلى حد كبير لكل الذين أسهموا فيها بجدية وإخلاص ورغبة في المزيد من المعرفة النقدية الواعية. وكانت المفاجأة التي ترتبط بمفارقات مابعد الاستعمار، أن زيارة روبرت يونج للقاهرة هي زيارته الأولى لمصر وللوطن العربي كله، ذلك على رغم أنه حاضر في أهم جامعات كوبا وهونج كونج والهند والسويد وأمريكا وألمانيا وسنغافورة وفرنسا واليونان وجنوب أفريقيا والبرازيل والبرتغال وإسبانيا وفنلندا وقبرص وتركيا، فتأمّل؟!

ميشيل بوتور

-1-

رحبت ترحيبًا حماسيًا عندما عرضت الصديقة دنيا أبو رشيد من القسم الثقافي بالسفارة الفرنسية تنظيم لقاء مع الروائي ميشيل بوتور في المجلس الأعلى للثقافة في مصر، حين كنت أمينًا عامًا له. وكان سر ترحيبي يرجع إلى ذكرياتي التي تعود إلى الستينات التي اقترن فيها اسم بوتور بما أطلق عليه - اصطلاحا - "الرواية الجديدة" Nouveau Roman. وكانت الرواية الجديدة في ذلك الوقت تيارا صاعدا في الأدب الفرنسي، انتقل منه إلى آداب العالم الثالث التي تأثرت أجيالها الشابة بالنزعة المتمرّدة التي انطوت عليها الرواية الجديدة. وهي النزعة التي وجدت فيها كتابة جيل الستينات في مصر وغيرها من أقطار العالم العربي نماذج إبداعية تستجيب إلى تلهب الثورة على العالم الذي أدّى إلى كارثة العام السابع والستين، والذي اقترن تجديد جيل الستينات برفضه والتمرّد عليه، وذلك في سياق التمرّد العالمي الذي شهده عقد الستينات، مقترنا بثورة الطلاب، وتمرّد الشباب في كل مكان. هكذا، أصبحت الرواية الجديدة سندا لكل ما يتجاوب وإياها من كتابات الستينات العربية التي تمرّدت على الواقعية التي أصبحت تقليدية، وعلي الطرائق القديمة في السرد والبناء الروائي بوجه عام. وما أكثر ما سمعنا - في تلك السنوات البعيدة - أن "الرواية الجديدة" تتميّز بكونها عارية تماما من الزخارف الأسلوبية، وأنها تهجر الاستعارة والتشبيه في سعيها إلى دقة الوصف الفيزيقي للأشياء، وأنها لا تتردّد في تقطيع الزمن والتلاعب به، وتمزج بين الواقع والوهم، بعيدًا عن التتابع المنطقي للحوادث، أو التجاور السببي لفضاءات المكان، وأنها تؤثر التباس المعنى على تحدده وانحصاره في دلالة واحدة، وأنها بقدر اهتمامها بالوصف المحايد للأشياء والتركيز الموضوعي عليها، بما جعل البعض يطلق عليها صفة الرواية الشيئية، لا تخلو من انعكاس القصّ على نفسه، وتحويل الراوي إلى سارد ومسرود عليه، خصوصًا في ما

أصبح يطلق عليه - بعد ذلك - اسم الرواية الشارحة، وهي الرواية التي تشير إلى نفسها بالقدر الذي تشير به إلى العالم خارجها.

والمؤكّد أن كارثة العام السابع والستين قد فتحت لجيل الستينات أفقًا واعدًا من التمرّد على الآباء والأجداد بلا فارق، وذلك إلى الدرجة التي أعلن فيها بعضهم أنهم جيل بلا أساتذة. وهو إعلان كان تعبيرا عن حدّة التمرّد التي يسعى فيه الأبناء إلى القتل الرمزي للأب، في داخلهم، تحريرا لحضورهم المستقل، وتأكيدًا لتمرّدهم العنيف على كل ما حولهم، وليس تعبيرا عن واقع فعلي، أو قطيعة مطلقة، فلا قطيعة مطلقة في عالم الإبداع. وكانت النتيجة أن وجدت الطليعة من جيل الستينات في الرواية الجديدة النماذج الإبداعية التي أغوت عددا لا يستهان به منهم، ودفعتهم إلى سرد جديد تطلعوا إليه، ورواية مختلفة حلموا بها. هكذا، أخذت الأسماع تتلهّف على أخبار روائيين من أمثال ناتالي ساروت (1900-1999) وكلود سيمون (1912-2005) وآلان روب جرييه (1922- 2008) وميشيل بوتور (1926-) وفيليب سولرز (1936-) وغيرهم من النجوم الوضاءة في سماوات الرواية العالمية لذلك الزمن البعيد. وكنا نعرف أن هؤلاء الأعلام برزوا بعد الحرب العالمية الثانية التي لم تخل أعمالهم من آثارها. وجمع بعضهم ما بين كتابة الرواية والأفلام، وذلك قبل أن يحصل واحد منهم (كلود سيمون) على جائزة نوبل سنة 1985. وقد ارتبط أصغرهم (ڤيليب سولرز) بأعلام البنيوية ومابعد البنيوية، ابتداء من تأسيسه مجلة Tel Quel الشهيرة التي تتابع صدورها من سنة 1960 إلى سنة 1985، تاركة أعمق الأثر في تغيير المشهد النقدي من البنيوية إلى مابعد البنيوية، مرورًا بصداقته مع جاك لاكان، وألتوسير، ورولان بارت الذين كتب عنهم في روايته "نساء" الشهيرة، وانتهاء بزواجه من جوليا كرستيڤا - تلميذة بارت النابهة - التي اقترن اسمها بالنقد النسائي ومابعد البنيوية.

وبالطبع، لم نكن نعرف هذه الأسماء في مطالع الستينات، ولكننا أخذنا نعرف، في مابعد، أن "الرواية الجديدة" تتوسّط، إبداعيًا، ما بين الحداثة ومابعد الحداثة، وأنها لم تنشأ من عدم مطلق، فقد سبقها، ومهّد لها، كُتَّاب من طراز فرانز كافكا (1883-1924) وچيمس چويس (1882-1941) وغيرهما. وكنا نقرن بين أسلوب من عرفناه منهم بأسلوب هيمنجواي (1899-1961) العاري من الزخارف، النافر من الاستعارات والتشبيهات، في تراكيب تخفي أكثر مما تبدو، في سطحها المراوغ الذي يشبه الجزء البارز من جبل الثلج العائم الذي يختفي معظمه تحت الماء.

وأذكر أننا تلقّفنا كتاب آلان روب جرييه "نحو رواية جديدة"، الذي ترجمه إلى العربية مصطفى إبراهيم مصطفى وقدّم له لويس عوض، وقد صدر الكتاب عن دار المعارف بالقاهرة، وكان مدخلنا إلى معرفة المبادئ النظرية والنماذج العملية للرواية الجديدة. وكانت ترجمة كتاب جرييه عونا على اكتشاف أفق جديد لعالم الرواية، أفق وصفه لويس عوض بأنه ثورة على مدرستين في آنٍ: المدرسة النفسية لتيار الوعي أو اللاوعي من ناحية، والمدرسة التقليدية من ناحية موازية. وكانت الأولى تعد الذات بمشاعرها الداخلية وعوالمها اللاشعورية مقياسا للكون، أما الثانية فكانت ترد كل شيء إلى الإنسان، سواء في علاقته بالأحداث أو استجابته إلى تتابع الزمان وفضاءات المكان. ولذلك اقترنت ثورة الرواية الجديدة بإعادة مادة الفن إلى العالم الخارجي بكل ما فيه من موضوعات مستقلة عن وعي الإنسان، أو الأشياء، بحسب تسمية روب جرييه، فالاهتمام بالعالم الخارجي، والتحديق في موضوعاته، من حيث هي أشياء، هو ما يستبعد النزعة العاطفية من الفن، في معنى قريب مما قصد إليه الفليسوف الإسباني أورتيجا إي جاست، عندما تحدث عن "اطراح النزعة الإنسانية" في الفن. وهو هدف مضت فيه الرواية الجديدة إلى حدّه الأقصى، ثائرة على القوالب السائدة في الآداب والفنون، ملحة على أن لكل عصر أشكاله وقوالبه الخاصة به، وأن الشكل الفني لا يتكرر مرتين، خصوصا في علاقته الجدلية بالمضمون، أو علاقة المبدع بزمنه النوعي، ولولا ذلك ما نظر ميشيل بوتور إلى الأشياء من منظوره الظاهراتي (الفينومينولوجي) الذي يؤكّد الحركة والتغيّر الدائمين، في موازاة آلان روب - جرييه الذي يرى الأشياء في استقلالها التام عن الإنسان، مؤكّدا ذلك بقوله: "إن الإنسان ينظر إلى العالم، ولكن العالم لا يجيب على نظرته، لا لأن العالم لا يريد، مثلما فعل كُتَّاب العبث، وإنما لأن العالم يتمتع بصفة واحدة لا غير، وهي الحضور. ولذلك فإن واجب الروائي إنكار الاشتراك الزائف الذي يصرّ المثاليون على وجوده بين الشيء والإنسان". وقد ختم لويس عوض تقديمه بأن الروائيين الشبان ملزمون بالبحث عن الرواية المناسبة لعصرهم، وأن كُتّابا من طراز الروائيين الجدد أمثال جرييه وبوتور - في ما يؤكد - يطرحون نماذج دالّة، وداعية لأن يلتزم كل كاتب شاب بهذا البحث.

ولنا أن نتخيل تأثير دعوة مثل هذه من ناقد له تأثيره البالغ على الأجيال الشابة التي مضت في طريق تمرّده القديم، أو تأثير كلمات جرييه التي تقول: "على الكاتب أن يقتنع، وبكثير من الفخر، بأنه يحمل تاريخه الخاص، مدركًا أن ليس هناك درر أدبية تعيش في

الأبدية، وإنما في التاريخ، وأن شوامخ الأعمال لا تعيش وتبقي إلّا بقدر الماضي الذي تخلّفه وراءها، والمستقبل الذي تعلن عنه".

وأتصوّر أن ترجمة كتاب روب - جرييه كانت وقودًا مضافًا إلى تلهب التمرّد الذي وجد ما يقوى به في الكتابات الطليعية للرواية الجديدة التي تميّزت، سرديا، بالتخلّي عن الراوي العليم بكل شيء، ذلك الذي كانت تضعه الرواية التقليدية في الصدارة، مقرونا بالحفاظ على الوحدات الأرسطية الثلاث للزمان والمكان والحدث، وذلك في موازاة التحطيم المتعمد للوحدات المنطقية لأبنية الشخصيات النمطية، والحتمية السردية، لمجرى الأحداث، والبحث عن صيغ تتناسب وإيقاع العالم المتغيّر الذي لم يكن قد تخلّص تماما من أشباح الحرب وكوابيسها. وغير بعيد عن ذلك تعزيز التقنية التي تستبدل التغيّر بالثبات، والتقطيع بالتلاحم، والتشظّي بالوحدة، والالتباس بالوضوح، مازجة ما بين الواقع والوهم، فلا يدري القارئ أهو إزاء أحداث وهمية أو واقعية. وكانت النتيجة النظر إلى القارئ بوصفه فضاء لمراح الدلالات، خصوصًا في نوع النصوص التي أطلق عليها رولان بارت "النصوص الكتابية" التي لا تكف فيها الدوال عن الحركة الحرة في فضاء التلقي، ولا يكف فيها المتلقي عن الإسهام في توسيع مدى هذه الحركة، وذلك بالاستجابة إلى ما تدعوه إليه النصوص الكتابية من المغامرة اللامتناهية للتفسير وإعادة التفسير، والقراءة وإعادة القراءة في عمليات من التناصّ المفتوح. يغري القارئ بذلك ما تنطوي عليه الرواية الجديدة من أزمنة وعوالم متداخلة، وشخصيات متشظّية، وتداعيات لا تكف عن التولّد، غير مفارقة الوصف المحايد - ظاهريا - للموضوعات التي تستبعد النبرات الانفعالية والهشاشة العاطفية، ولا تشير إلى خارج النصّ بل إلى داخله، وإلى تعقّد علاقاته.

ولا شك أن تيار "الرواية الجديدة" أسهم في انحيازنا إلى أسلافه الذين تهوَّسنا بهم في الستينات: چيمس چويس (1882-1941) في "يولسيس" الجديد، ستيفن ديدالوس الذي تصور الرواية حياته خلال أربع وعشرين ساعة في مدينة دبلن، وفرانز كافكا (1883-1924) بعوالمه الكابوسية في "التحوّلات" و"المحاكمة" و"أمريكا" وغيرها من الأعمال التي لا يفارقها الالتباس الكابوسي الذي قد يعرف فيه البطل قاتله لكنه لا يعرف لماذا قتله. وأخيرا، كُتَّاب "العبث" من أمثال صامويل بيكيت (1906-1989) وإيوچين إينسكو (1909-1994) وأرتور آداموف (1908-1970) الذين انبثق مسرحهم

في الحي اللاتيني من باريس التي شهدت صعود "الرواية الجديدة" في الوقت نفسه، مقتحمة عوالم موازية، قاربت ما بين مسرح العبث والرواية الجديدة. وأذكر جيدا أنني قرأت كتاب آلان روب جرييه عن الرواية الجديدة أكثر من مرة، وأعدت التأمل في ما كتبه عن "طريق لرواية الغد" وهجومه الساحق على الأفكار البالية عن الشخصية والحكاية والالتزام والشكل والمضمون، أو عن قراءاته الكاشفة لأعمال ريمون روسيل وجوبوسكي ومسرح صامويل بيكيت وغيرهم.

ولا أنسى إشارته إلى أهمية ميشيل بوتور من حيث هو واحد من مؤسسي نظرة مغايرة إلى الزمان والمكان في الرواية الجديدة، وكيف أن بوتور يرى أن ليس للزمن وجود موضوعي، وأنه ينتج من أفعالنا، ويدخل معنا في علاقة جدلية يحقق نفسه من خلالها، ونحقّق نحن وجودنا من خلاله، "فالزمن ليس محتوي تتكدّس فيه الأحداث، وإنما يرتبط بنا، ويتعلّق بحركات وجودنا نفسه". وقد وصف بوتور الرواية في كتابه "الرواية بوصفها بحثا" بأنها أحد الأشكال الخاصة للحكي، بل أكثر هذه الأشكال تأبيا على التعريف أو التحديد، خصوصا من حيث إسهامها في العملية الجوهرية المتغيّرة لإدراكنا الواقع الذي لا يثبت على حال، مثل إدراكنا المتغيّر له دائما، ولذلك فإن محاولة الإنسان للاحتفاظ بصورة ثابتة عن مدركات الواقع أو إدراك شخصياته محكوم عليها بالفشل سلفا، فكل شيء قابل للتحوّل الذي أصبح عنوان أشهر رواياته التي صدرت بالفرنسية سنة 1957، وتُرجمت إلى اللغة الإنكليزية بعنوان "أفكار ثانية". وقد عادت الرواية إلى عنوانها الأول في الترجمة العربية التي قامت بها هناء صبحي، وأصدرتها "كلمة" في أبو ظبي.

- 2 -

من المفارقات الدالّة أن ميشيل بوتور ظلّ يقاوم ارتباطه بالرواية الجديدة، ولكنه اقترن بها رغم المقاومة. وكانت تجريبيته أساس الاقتران، وتوافق روايته مع المبادئ الأساسية للرواية الجديدة، خصوصا روايته الشهيرة "التحوّل" La Modification المكتوبة كلها بضمير المخاطب من ناحية، ومزجها بين الواقع والوهم من ناحية ثانية، فضلا عن الالتباس المبنية عليه من ناحية أخيرة. وقد كتب بوتور هذه الرواية من المنظور الذي يؤكّد التحوّل والتغيّر، وينقض الثبات والبقاء على حال إدراكي واحد، فبطلها يسافر إلى روما بعد أن قرر استئناف حياته مع عشيقته التي تنتظره. وفي الليل، وهو جالس في القطار،

يقوم بعمليتين ذهنيتين في وقت واحد، منفصلا فيهما عن حياته الماضية، محاولا التنبؤ بحياته الآتية. وبمرور الوقت تتضاءل أهمية تنفيذ القرار الذي كان قد اتخذه، إذ يدرك في الصباح أنه لم يحب عشيقته، وأنه أحب كائنا غريبا عليه تماما، كالمدينة التي تسكنها هذه العشيقة. لقد أحب حوادث في هذه المدينة. ولذلك فإن قيمة مَنْ يذهب إليها تفقد معناها لو أكمل تنفيذ القرار الذي اتخذه. ولا تنفصل عن ذلك المستويات الدلالية الموازية للرواية، حيث يشير ضمير المخاطب الجمع، إيحاء، بالتحوّل الذي لا يخلو من سؤال ميتافيزيقي معلق، مطروح على البطل والقارئ في آنٍ: "من أين تأتي؟ وماذا تريد؟ وإلى أين تذهب؟"؛ وهو سؤال يتناسب وطبيعة الرواية التي تقوم على قصة داخل قصة، ومن خلال ضمير المخاطب - المفرد بصيغة الجمع- للبطل الذي يخاطب نفسه خلال رحلة القطار، قبل أن ينتهي إلى أنه لن يترك زوجه من أجل عشيقته، وهو الانقلاب الكلي على البداية، أو التعديل الكامل لها، أو العدول عنها، مع تغيّر التداعيات والتساؤلات التي لا تتوقّف عن التولّد من خلال تداعيات ضمير الخطاب الذي يبدو كأنه إيانا أو كأننا إياه.

ولا تتباعد رواية "التحوّل" (أو "العدول" إذا شئنا الدقة) عن رواية "عمل الزمن" التي يحاول بطلها، جاك ريڤيل، العثور على معنى في شوارع وبنايات مدينة غريبة، تدفعه إلى الشعور بأنه سجين وسط ظلمة كثيفة. وكان قد جاء للعمل في مدينة إنجليزية تدعي بليستون. يهيم فيها بلا هدف، متوحدا، عبر صفوف المنازل ومواقف الأوتوبيس الذي يركبه، تاركا المبني الذي خلفه منذ نصف ساعة، لا يغادره الشعور بأن حظه السيئ يرجع إلى إرادة حاقدة، وأن كل ما يراه ليس سوى أكاذيب، وعليه محاربة انطباعه المتزايد بأن كل جهوده محكوم عليها بالفشل، سلفًا، وأنه يدور بلا توقف حول حائط صلد، أبوابه مضللة، والناس زائفون، وكل شيء ليس سوى خدعة. ويصف النقّاد هذه الرواية، بالإضافة إلى تجريبيتها ومزجها الواقعي بالوهمي، بأنها تضع إدراك القارئ للعالم موضع المساءلة، مؤكّدة معنى التحوّل في فعل الإدراك وفي المدركات نفسها. وقد كان رولان بارت (1915-1980) - أشهر نقّاد البنيوية وأوسعهم تأثيرا - معجبا بأعمال بوتور لما فيها من سيمتريات صارمة، دفعه إلى اعتبار رواياته مثالًا إبداعيًا للبنيوية، على نحو ما تتجسد، مثلا، في روايته "المرور على ميلانو"، أو "عمل الزمن" التي تتشكّل في بنية ثابتة التدرج كالتقويم. ولم يغفل بارت عن الخاصية الكتابية لأعمال بوتور الإبداعية التي تتميّز بنثر شعري، تجعل حساسيته الكتابية أقرب إلى بودلير منه إلى آلان روب - جرييه.

ومن الأمانة القول إنني أخذت معلوماتي الأولى عن بوتور من التذييل الذي ألحقه المترجم لكتاب آلان روب جرييه عنه، وأضفت إليها ما تراكم عندي عبر الزمن الذي مضى منذ ترجمة كتاب روب جرييه. هكذا، عرفت أن بوتور ولد في مون- آن - باروبل بالشمال الفرنسي في الرابع عشر من سبتمبر 1926، وحصل على إجازة ودبلوم الدراسات الفلسفية العليا، وعمل بالتدريس في إنكلترا ومصر والولايات المتحدة. وكان قد نشر - في ذلك الزمان - أربع روايات، هي: " المرور على ميلانو (1954)، و"عمل الزمن" (1956) التي ترجمت إلى الإنكليزية بعنوان "مرور الزمن" و"التحوّل" (1957) التي حصلت على جائزة رونودو (1957)، وترجمت إلى الإنكليزية بعنوان "أفكار ثانية"، و"درجات" (1960)، ونشر عدة محاولات نقدية منها "عبقرية المكان" (1958). ومضى بوتور في طريقه بعد ذلك، لكن أخذه النقد من الإبداع، وشغلته كتابة المقالات والدراسات التي تنوّعت تنوّعا موسوعيا، ابتداء من "تاريخ استثنائي: مقالات عن بودلير" (1961) وانتهاء بكتابيه "ارتجالات ميشيل بوتور: الكتابة عن التحوّل" و"ثلاثية على شرف جوجان" (2000). غير أن هذا التنوّع لم يفارق عوالم الفن بوجه عام، سواء في تنقّله ما بين الرواية ونقد الفنون، خصوصًا الرسم والموسيقى، فضلا عن أدب الرحلات التي لا يزال على حبه لها، بوصفها اكتشافات مستمرة للعالم الذي يظل في حاجة إلى الكشف. وقد أغواه الشعر فكتبه، بعد أن انتهى إلى أن الرواية استنفدت وهجها السردي داخله وحلّ محله الوهج الشعري، فكتب الكثير من القصائد، مبررا ذلك بأن الشعر صار أقدر على صياغة إدراكه المتغيّر عن العالم.

كانت الأفكار السابقة تتداعى على ذهني، وأنا في انتظار ميشيل بوتور، في مكتبي للتحية، قبل أن ندخل إلى قاعة الندوات، وينتج أفقًا من النقاش الحُرّ مع العارفين بأدبه ومكانته في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة. وكنت قد أعددت نفسي للقاء بمراجعة كتاب آلان روب جرييه الذي كان مدخلي الأول إلى معرفة تيار "الرواية الجديدة". وتداعت إلى ذهني ما حاول أن يمضي من روايات الستينات العربية في طريق الرواية الجديدة، وطفت في مجرى التداعي علامات بعينها، منها القطيعة مع البلاغة التقليدية، والهجر الكامل لأساليب البيان التي تضم التشبيه والاستعارة، مع التركيز على نوع من الكتابة المحايدة، على نحو ما نرى في كتابات إبراهيم أصلان. وأضيف إلى ذلك التخلي عن أي مظهر شعوري واقتران ذلك بما كان يسميه الفيلسوف الأسباني أورتيجا إي جاست (1883- 1955) إطراح النزعة الإنسانية، وذلك على نحو لا تنطوي فيه اللغة على

أي أبعاد شعورية أو عاطفية، أو حتى أي قدر من التعاطف، على نحو ما نجد في روايات صنع الله إبراهيم بوجه خاص.

الطريف أنه مع مضي كتّاب الستينات في الكتاب، واندفاعهم مع متغيّرات العالم، انداح التأثر بالرواية الجديدة في سياقات الحوار الأوسع مع كل روايات العالم (الأوسع) التي انطوت على بؤرة اللامركزية والتنوّع الثقافي الخلّاق. وقد أوقفت تدافع المصاحبات الشعورية، لكي يتركز انتباهي على ما أذكره عن ميشيل بوتور. ولذلك حاولت قراءة ما هو متاح عنه على شبكة الإنترنت التي أضافت موادها الكثير إلى معلوماتي. فلم أكن أعرف أن ميشيل بوتور الذي هجر إبداع الرواية إلى النقد، انشغل بالكشف عن العلاقة النصّية الداخلية التي تصل ما بين أنساق الفنون، مثل الموسيقى والرسم، والخطاب الأدبي، وأنه ظل يرفض العوامل التاريخية والبيوجرافية (الخاصة بالسير الشخصية للكُتّاب) بوصفها عوامل حاسمة في فهم الرواية، وأنه اهتم بالموازاة بين الأدب والفنون البصرية، وأشار - في ثنايا ذلك - إلى مونتاني الذي لاحظ الموازاة بين مقالاته وتكوين رسم الباروك الذي يركّز على تباين الخواص الجروتسكية، وأنه اهتم - فضلا عن ذلك - بدراسة الرواية البوليسية، ولم يتوقّف عن التأليف النقدي الذي سرقه من إبداع الرواية، وأن تميّز كتاباته النقدية أهّله لأكثر من جائزة، آخرها جائزة النقد الأدبي سنة 1960، وأن كتبًا عديدة أُلِّفَتْ عنه.

وأخيرًا، أطلّ ميشيل بوتور، شيخا باسم الوجه، جاوز الثمانين من عمره، رحبت به بالإنكليزية التي يعرفها جيدا، وظللنا نتبادل عبارات المجاملة، وعرفت منه أن هذه ليست زيارته الأولى لمصر، فعهده بها قديم. وقد أفاض في ذلك ثنايا في حديثه عن نفسه، داخل اللقاء الذي كان ممتعا ثريا. والحق أنني كنت نسيت أنه عمل في مدرسة الليسيه في مدينة المنيا في صعيد مصر ما بين عامي 1950 و1951، ولم يبخل علينا الرجل بذكرياته عن المنيا التي لم تكن قد وصلت إلى ما وصلت إليه من تطوّر بعد، وأطرف ما حكاه أنه لم يمتلك مكتبًا خاصًا به، يكتب عليه أعماله، وأنه ذهب إلى نجار، ورسم له مخطط منضدة للكتابة التي لم يتوقّف عن ممارستها. واستطرد إلى ذكرياته العديدة في المنيا، وذلك بعد مرور على ما يزيد على نصف قرن من عمله فيها. وكان ذلك قبل أن ينتقل إلى التدريس في جامعة مانشستر في إنكلترا (1951 - 1953) ثم إلى سالونيك (1954-1955) وجنيف (1956 - 1957). وانتهى به العمل الجامعي إلى أن يكون أستاذًا زائرًا لتدريس

الأدب الفرنسي في جامعات الولايات المتحدة، مترددًا ما بين جامعاتها وجامعة جنيف التي عينته أستاذا متميّزا، وكان ذلك قبل أن يستقر به المقام محررا في دار نشر جاليمار الشهيرة، وقبل أن تبتعد الأضواء تدريجيا عنه، فالرواية الجديدة التي كان من أعلامها لم تعد جديدة، وطرائق السرد التي رادها تعدّلت بفعل الزمن، وأصبحت طرائق مغايرة، والروائي الذي كان داخله ترك مكانه للشعر، وتغلّب على المبدع فيه الناقد والدارس والأستاذ الجامعي.

ولذلك لم أندهش من سؤال صديقنا محمد أركون وتعليقه، وكان لا يزال بيننا رحمه الله، وكان حاضرًا اللقاء، عن سر ابتعاد بوتور عن بؤرة الضوء، وأنه لا ينال حقه من التكريم في فرنسا. ولم تخل إجابة بوتور من سمات التواضع التي جذبتني إلى شخصيته السمحة، خصوصا حين ألمح إلى السنوات الكثيرة التي قضاها خارج فرنسا. وكان يمكن أن يضيف تقلّب الأذواق وتغيّرها، خصوصا بعد ثورة الطلاب الفرنسية سنة 1968 التي أطاحت بالبنيوية، واستهلت أزمنة جديدة من الكتابة التي تراكمت بما أبعد الضوء عن الرواية الجديدة، على الأقل في صيغها الأولى، وعن مسرح العبث وكتاباته التي لم يبق منها إلّا الأصيل الذي يجاوز حدود المذهبية الضيقة. وهذا شأن كل المذاهب والتيارات في الفنون، لا يبقى منها إلّا ما يغوص في زمنه النوعي إلى قرارة القرار التي يتجاوب فيها الماضي والحاضر والمستقبل في القاسم الإنساني المشترك الذي يجاوز زمنه المتعين إلي غيره من الأزمنة. ولولا ذلك ما بقيت أعمال جويس وكافكا وبيكيت وغيرهم من أبناء عصرهم وعصرنا وعصور أولادنا وأحفادنا. وقد طافت المناقشات مع بوتور حول مواضيع وقضايا أبدى فيها آراءه التي أضافت إلى ما عرفته عنه من قبل، وذلك من مثل تأكيده أنه يستشكف الفنون بوصفها وحدة واحدة، ويرى ثقافة العالم بوصفها نسيجا هائلا، ينطوي على تنوّعات لانهائية، لا تنفي وحدة هذه الثقافة، خصوصا إذا جاوزنا سطح ذلك النسيج إلى ما يقع تحته من ثراء لا حدّ له، يؤكد وحدة التنوّع الخلّاق للثقافة الإنسانية. ولم تخلُ آراؤه من إشارة إلى أمريكا، وإلى إعجابه بروائييها العظام من ناحية، وإلى حماسته لبعض أنواع الموسيقى التي أنتجتها، مثل موسيقى الجاز التي لا يأخذها البعض مأخذ الجد، ويرى فيها إبداعًا جديرًا بالاحترام لا التهميش. ولم تفته الإشارة إلى أن كل كاتب يُسهم في الميراث الثقافي للإنسانية، وأن إعادة تفسيره للحكمة الموروثة عن الإنسانية لصالح زمنه لا تقل أهمية عن ضرورة إعادة هذا التفسير لصالح المستقبل. فالكتابة إعادة اكتشاف للماضي والحاضر، وإرهاص بالمستقبل في الوقت نفسه. وهي

- من هذه الزاوية - وسيلة مقاومة الكاتب لكل ما يعوق اكتمال الحياة، أو يحول بين الإنسان والتحديق في ملامح المستقبل المغوي. ولذلك لا يكف الكاتب عن الكتابة لأنه لا يكف عن المقاومة، ساعيًا إلى القبض على الملامح المراوغة للأشياء التي يراها بالغة الأهمية والدلالة في العالم الذي لا يكف عن التحوّل. ومن المنظور نفسه، يمكن وصف الكتابة بأنها فعل تحوّل لا ينقطع أو يتوقّف، فعل مفتوح لا ينغلق في دائرة، أو يحتجز في قوالب زمان أو مكان. وكان من الطبيعي أن يبرر بوتور انصرافه عن الرواية إلى الشعر، نافيًا انتهاء زمن الرواية، مؤكّدا أنه لم يوجد عصر تميّز بغزارة إنتاجه الروائي مثل عصرنا، حتى لو كانت الروايات شديدة التميّز قليلة، فالكثرة ليست دالّة على القيمة في كل الأحوال. ولم يفته الإشارة إلى تميّز الرواية الأمريكية، في ثنايا حديثة عن إقامته وعمله في الولايات المتحدة وجامعاتها.

وقد شغلني من كلامه - على وجه التخصيص - اهتمامه بالعلاقة بين الفنون واختلاف طرائق تمثيلها للواقع. وهو موضوع قديم قدم كتاب فيلسوف الفن الألماني جوتهولد إفرايم ليسنج (1729- 1781) عن تمثال لاوكون وأبنائه الموجود حاليا في متحف الفاتيكان في روما. وقد ترجم الكتاب إلى العربية (القاهرة سنة 2009) لكن الكتابات العربية نادرة في هذا الموضوع إلى درجة لا أذكر معها إلّا كتاب زميلتي ماري تيريز عبد المسيح عن "التمثيل الثقافي: بين المرئي والمكتوب" (القاهرة 2002) وهو كتاب متميّز لم يأخذ حقه من الاهتمام النقدي إلى اليوم.

قضايا نقدية

عن الواقعية

-1-

لا أزال أذكر الأصداء العالية لصعود المذهب الواقعي على امتداد الوطن العربي، والذي اقترن بصعود المدّ القومي، تلك الأصداء التي جعلت منه المذهب الغالب الذي يدعو إليه الكثيرون، ويتحلّق حوله كل المبدعين الطامحين إلى إبداع جديد.

بقدر ما ارتبطت الدعوة إلى الواقعية بالطليعة الاشتراكية التي طمحت إلى تحقيق العدل الاجتماعي على امتداد الوطن العربي، في أفق التحوّلات المرجوّة، ارتبطت بالقدر نفسه بالمجموعات الشابة التي أخذت تتصدّر المشهد الثقافي، وتصنع لنفسها مكانًا جديدا، في موازاة جيل الأساتذة العظام، جيل طه حسين وهيكل والعقاد والمازني وغيرهم من الأعلام الذين تأثروا بمتغيّرات الخمسينات السياسية والاجتماعية والثقافية. وكان على رأس المتغيّرات الثقافية بدايات الحضور المؤثر لجيل نعمان عاشور وعبدالرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وصلاح عبدالصبور وغيرهم من الشبان الذين ارتبطوا بدعاوى الواقعية في الآداب والفنون.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يغدو المذهب الواقعي، كمًّا وكيفًا، أكثر المذاهب الأدبية والنقدية شيوعًا في الوطن العربي، وذلك بسبب مبادئه التي تصل وصلا حميما بين الفن والواقع في حركته المتحوّلة، والتي تؤكد ضرورة الالتزام بنقد الواقع الساكن وتعرية سلبياته، تطلعا إلى واقع جديد وتبشيرا به. وهي المبادئ التي أعادت الاعتبار للطبقات الفقيرة بالكشف عن آلامها، وتبني مطالبها العادلة، والدفاع عن حقوقها الإنسانية. وفي الوقت نفسه، تأكيد حضور الإنسان العادي الذي لا يتمتع بقدرات خارقة، والذي يتفاعل أو يتصارع مع غيره، في سبيل الانتقال من شروط الضرورة إلى الحرية، وذلك على نحوٍ كان الانحياز فيه إلى الطبقات المسحوقة يعني تعرية الطبقات العليا والكشف عن مثالبها.

وكان الانحياز إلى الطبقات الكادحة يتجلّى، أدبيًا، في أعمال نعمان عاشور المسرحية التي أثبتت حضورها الواعد بمسرحية "الناس اللي تحت" سنة 1956. كما كان هذا الانحياز يتجلّى في أعمال عبدالرحمن الشرقاوي الذي اختار الكتابة عن "الأرض" عنوان روايته الشهيرة التي صدرت سنة 1953. والتركيز على الظلم الواقع على الفلاح المسكين، وذلك في سياقٍ إبداعي لم يفارق عالم القرية إلّا ليهتم بالمهمّشين في المدينة من الذين يقطنون "الشوارع الخلفية" - عنوان الرواية التي صدرت سنة 1958. وفي هذا السياق الإبداعي انطلقت قصص يوسف إدريس المعجونة بتراب الواقع، والتي أدهشت الجميع بالمجموعة الأولى "أرخص ليالي" التي صدرت سنة 1954. وهي المجموعة التي حرص يوسف إدريس على إبقاء أثر النطق العامي في كتابة عنوانها، حرصا على مشاكلة الواقع، واقترابا من العالم الحميم الذي يعيش فيه أبطال من طراز عبد الكريم، ورمضان، وعبد النبي أفندي، والبرعي، وعبداللطيف، وحمودة، وعبده، وعبد المجيد، وعوف الذين سبقوا - في الوجود - الصول فرحات و"أحمد المجلس البلدي" وغيرهما من المسحوقين المعذبين في أرض الواقع الذي يصل ما بين القرية والمدينة، دون أن يفارق خالق هذه الشخصيات انحيازه إلى القرية التي أصبحت رمزًا للناس في مصر، أو رمز "الناس في بلادي" إذا شئنا الاستشهاد بعنوان الديوان الأول لصلاح عبد الصبور الذي صدر في مطلع عام 1957، أو شعره الذي قرأنا فيه:

الناس في بلادي جارحون كالصقورْ
غناؤهم كرجفةِ الشتاء في ذُؤابة المطر
وضحكهم يئزُّ كاللهيب في الحطب.
خطاهُمُو تريد أن تسوخ في التراب
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأونْ
لكنهم بشرْ
وطيبون حين يملكون قبضتي نقودْ
ومؤمنون بالقدر.

ولا يمكن لمتأمل أن يتأمل دلالة المشهد الأدبي في الخمسينات إلّا أن يلحظ أن الواقعية التي مضى فيها الجيل الجديد كان طريقها قد تمهّد بفضل نجيب محفوظ عملاق

الرواية العربية الذي حرث الأرض بأعماله الواقعية التي ضمت "القاهرة الجديدة" سنة 1945و"خان الخليلي" سنة 1946و"زقاق المدق" سنة 1947و"السراب" سنة 1948و"بداية ونهاية" سنة 1949والثلاثية: "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية". وتظهر الواقعية من خلال الحرص على أسماء الأماكن الفعلية التي غدت علامة أولية على الالتزام الواقعي، كما تظهر في الانحياز إلى مشكلات الشرائح الفقيرة من الطبقة الوسطى التي كانت بمنزلة العمود الأساسي للمجتمع المصري. ولذلك، كانت المشكلة الاجتماعية في روايات نجيب محفوظ الواقعية مرتبطة بالضغوط التي تدفع إلى تسلق السلم الاجتماعي، ابتعادًا عن الطبقات الفقيرة واتصالا بالطبقات العليا، ولكن بما ينتهي - في العادة - إلى كارثة، يدين بها الروائي على نحو غير مباشر المحاولات الفردية الملتوية التي يقوم بها أمثال محجوب عبد الدايم وحسنين للصعود إلى أعلى. وكان واضحا أن أعمال نجيب محفوظ التي أشرت إلى عناوينها صارت نموذجا للذرى الإبداعية التي يمكن أن تصل إليها الواقعية.

وقد انتهى نجيب محفوظ من كتابة الجزء الأخير من الثلاثية قبيل قيام ثورة يوليو 1952. وعندما قامت الثورة شعر بأنها شرعت في تغيير العالم القديم الذي توفّر على نقده اجتماعيا وفكريا، فتوقف عن الكتابة، معيدا التأمل في مساره الإبداعي ومنهجه في الكتابة، لكن ظلّت أعماله الواقعية - طوال سنوات صمته الكتابي الذي امتد لسبع سنوات تقريبا - هي النموذج الذي تتطلّع إليه الأجيال على امتداد الوطن العربي، النموذج الذي نجد أصداءه الواضحة - على سبيل المثال - في أعمال الروائي السوري حنا مينا، خصوصا في كتاباته الأولى، وعلى رأسها رواية "المصابيح الزرقاء" التي لفتت الأنظار إليه عندما صدرت سنة 1954.

ولعل دلالة نموذج الكتابة الواقعية الذي صاغه نجيب محفوظ سواء من حيث تاريخ استهلاله وملامحه التكوينية، تلفت انتباهنا إلى أن الواقعية قد برزت بقوة بوصفها مذهبًا أدبيًا له جاذبيته العامة في أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة، وبعد أن تجلّت بواكير البدايات المؤثرة في سنوات الحرب ذاتها. ويرجع ذلك إلى أن الحرب كشفت عن الأزمة الحادة التي كان يعيشها المجتمع العربي على كل المستويات، وهي أزمة أدركت الطلائع المبدعة أنه لم يعد من المقبول تجاهلها، أو الفرار منها إلى عوالم وهمية، أو رومانسية، وإنما مواجهتها والتصدي لها بتعرية الجوانب المختلفة لأسبابها، الأمر الذي قاد إلى

الغوص عميقًا في مشكلات المجتمع، خصوصًا من حيث انعكاسها على الشخصيات التي تنتسب إلى شرائح الطبقة الوسطى، مع الانحياز إلى الشرائح الفقيرة التي لا تختلف في معاناتها عما كان يشهده الفلاح في القرى المصرية أو العربية.

ولكن رغم الارتباط المباشر بين تصاعد الواقعية والنتائج المباشرة وغير المباشرة للحرب العالمية الثانية، فإن الدعوة إلى مذهب الواقعية نفسه أقدم من الحرب العالمية في الثقافة العربية الحديثة، وبخاصة في الثقافة المصرية التي كان لها دور الريادة، وذلك بسبب ما عرفته من أشكال المثاقفة الباكرة. ولم يكن من الغريب - والأمر كذلك - أن نسمع عن مذهب الواقعية مع مطلع القرن العشرين، وأن تتتابع دعوات الواقعية من العارفين بالآداب الأوروبية، والمتأثرين بتياراتها التي رأوها أقرب إلى تمثيل الواقع الذي يعيشون فيه. وكان من الطبيعي أن تحدث ثورة 1919 نوعًا من الميل الواقعي في كتابات أبرز أفراد "المدرسة الحديثة"، سواء الذين انتسبوا منها إلى الطبقات العليا، مثل محمد تيمور الذي سبق شقيقه محمود تيمور إلى التيار الواقعي الممتزج بنزعة رومانسية متأصلة، أو الذين انتسبوا إلى الطبقات الوسطى مثل محمود طاهر لاشين والأخوين عبيد: عيسى وشحاتة .

ومن الواضح أن الإرهاصات المتتابعة والتجلّيات المتعاقبة للنزوع الواقعي وصلت إلى ذروة تراكمها في الحرب العالمية الثانية، ومنحتها الحرب من لهيبها ما أنضج تيار الواقعية، وأخذ يدفع به إلى الصدارة، وذلك على النحو الذي جعل من خمسينات القرن العشرين، عقد الواقعية بلا منازع. حيث وصل المد الواقعي إلى أقصى درجات مدّه التي جاوزت الخمسينات وسيطرت على النصّف الأول من الستينات، إلى أن حدثت كارثة العام السابع والستين، وأعادت تغيير الملامح الأساسية للمشهد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ومن ثم المشهد الأدبي الذي وضع الواقعية موضع الصدارة طوال الخمسينات التي شهدت صعود المشروع القومي.

وإذا كانت الحرب العالمية الثانية بما كشفت عنه من أبعاد حدّية للأزمات الاجتماعية، في تصاعد تيارات التمرّد على الفساد السياسي والتراجع الاقتصادي، هي المسؤولة عن الانبثاق القوي لتيار الواقعية، فمن المؤكّد أن الانفتاح على تيار الواقعية الأوروبية في الأدب الأوروبي كان له تأثيره المهم، سواء في تعميق مفاهيم الواقعية عند كتّابها الكبار من ناحية، أو الإعجاب بالأعمال الاستثنائية على نحو دفع إلى الصوغ على مثالها، أو

- على الأقل - محاكاة تقنياتها الروائية من ناحية مقابلة. ويمكن أن نضع في حسابنا - ما دمنا وصلنا إلى هذه النقطة - التأثير الذي تركه الانفتاح النسبي على الماركسية "الإنكليزية بوجه خاص" نتيجة تحالف قوي ما أطلق عليه "العالم الحر" مع الاتحاد السوفياتي الذي شارك في هزيمة الفاشية والنازية.

وتتمثّل الموازيات الأدبية لذلك كله في ثلاث علامات دالّة. العلامة الأولى هي انحدار المثال الرومانسي وتشقّقه، خصوصًا بعد أن وصل إلى درجة من الميوعة العاطفية ما كان يمكن لها أن تستمر في موازاة نيران الحرب التي صهرت التكوينات العاطفية الهشّة، واستبدلت بها نوعًا من الإحساس الواقعي الخشن الذي لم يعد في استطاعته أن يقبل أدبًا متوجعًا من الطراز الذي يشير إليه بيت علي محمود طه الذي يقول:

وإن أشهى الأغاني في مسامعنا ما سال وهو حزين اللحن مكتئب

أما العلامة الثانية فكانت تبلور مذاهب جديدة، متمرّدة على النموذج الرومانسي، ومستبدلة بحضوره الآفل الحضور الواعد للمذاهب التي غدا المذهب الواقعي على رأسها. وارتبطت عملية الاستبدال بظهور أجيال جديدة بالطبع، وأعمال إبداعية جذبت اهتمام القراء لأنهم وجدوا فيها ما يوازي واقعهم الفعلي رمزيًا، وما يجسّد مشاعرهم بطريقة فنية لا زيف فيها. وتتصل العلامة الثالثة بالتحوّل داخل التيارات القائمة بالفعل، تلك التيارات التي كان لا بدّ لها أن تتأثر بنتائج الحرب وتتفاعل معها، الأمر الذي أدّى إلى تحوّل دال في مواقف الشخصيات المؤثرة ذات الوزن الكبير داخل هذه التيارات.

والمثال الأول على هذا التحوّل هو كتابات طه حسين في مجلة (الكاتب المصري) في الفترة من 1945 إلى 1948، وهي الفترة التي أخذ فيها طه حسين يناقش الشيوعية للمرة الأولى، ويتحدّث عن الوجودية في أبعادها النضالية، ويتوقّف عند مفهوم "الالتزام" عند جان بول سارتر، ويمضي أبعد منه في تبني المفهوم، فيرى أن "الالتزام" لازم حتى في الشعر الذي أعفاه سارتر من تبعات الالتزام. وكانت مناقشة طه حسين لأفكار سارتر عن الالتزام موازية لما كان ينشره الثاني في مجلته "الأزمنة الحديثة" التي كان طه حسين يتابعها عددًا بعدد، ويعقب على أفكار صاحبها الأدبية، حتى من قبل أن يصدر كتاب سارتر "ما الأدب". وبقدر ما كانت مواقف طه حسين الليبرالية تتخذ منحى راديكاليًا، في مدى الالتزام بقضايا المعذبين في الأرض من الذين يحملون شجرة البؤس على أكتافهم، كانت الراديكالية الليبرالية تقترب اقترابا سريعا من اليسار، وذلك إلى الدرجة

التي جعلت طه حسين، سنة 1946 على وجه التحديد، يدخل في حوار مع طوائف الماركسيين، وتنشر مجلة "الفجر الجديد" رسالة منه، يعلن فيها تسليمه بالاشتراكية، بل يضيف إلى ذلك براءته من "الاشتراكية الفاترة" مؤكّدًا أنه "يباشر إلى أقصى ما يستطيع".

أما المثال الثاني، فهو موقف محمد مندور الذي عاد من بعثته إلى فرنسا كي يواصل طريق أستاذه طه حسين، فيتبنى المنهج التاريخي الذي تعلّمه من جوستاف لانسون، والمنهج التأثري الذي تآلف مع نظرية التعبير التي رفع مندور شعاراتها من جديد بكتابه "في الميزان الجديد" الذي صدر سنة 1944. ولكن الممارسة العملية، ومتغيّرات الواقع التي انتهت بالحرب، دفعت مندور إلى مجاوزة اتجاهه التعبيري ونقده التأثري، وذلك في موازاة تركه الجامعة سنة 1945، وارتباطه بيسار الوفد "جماعة عزيز ميرهم" بل مجاوزة هذا الارتباط في الالتقاء باليسار من خلال مجلة "الفجر الجديد" التي شجعت اتجاهه الذي رأته واعدًا في يساريته. ولذلك مضى مندور في طريقه الذي تزايدت معه شعاراته الاشتراكية وتحيزاته الواقعية إلى أن وصل إلى ما سماه "النقد الإيديولوجي".

ولم يكن محمد مندور في ذلك بعيدا عن خطى زميله لويس عوض الذي سبقه إلى اليسار، وأعانه على الاقتراب من دوائره، خصوصًا بعد أن أخذ لويس عوض يكتب عن رجعية ت.إس.إليوت ود.هـ.لورنس وغيرهما من أعلام الأدب الإنجليزي المعاصر في ذلك الوقت، وبتشجيع من أستاذه طه حسين الذي فتح له أبواب مجلة "الكاتب المصري". وفي نوع من التأثر اللافت بكتابات الناقد الماركسي الإنجليزي الشهير كرستوفر كودويل صاحب كتاب "دراسات في ثقافة تحتضر" الذي احتذاه لويس عوض في المقالات التي جمعها كتابه "في الأدب الإنجليزي الحديث" الذي صدر سنة 1950. كان ذلك بعد أن احتذي النهج الماركسي في مقدّمة ترجمته لرائعة شيللي "بروميثيوس طليقا" التي صدرت سنة 1947، وفي مقدّمة ديوانه الطليعي "بلوتولاند" الذي صادرته الرقابة بعد طبعه في السنة نفسها 1947.

ورغم الضربة القوية التي وجهها صدقي باشا إلى التجمعات اليسارية سنة 1946، سواء بالقبض على الرموز المتمرّدة ومنها محمد مندور، أو بإغلاق الصحف اليسارية أو المتعاطفة مع اليسار. أقول على الرغم من ضربة صدقي باشا فإن الاتجاه الواقعي مضى مكتسحًا ما أمامه، متحوّلًا عن الواقعية النقدية التي غلبت على الأعمال الإبداعية إلى الواقعية الاشتراكية التي غلبت على الكتابات النقدية جهيرة الصوت في ذلك

الزمن الذي فرض انتشار الأفكار الاشتراكية. وقد ظهر ذلك واضحًا في الكتابات التي شهدتها مجلات اليسار المصري مثل "التطوّر" التي صدرت لسنة واحدة سنة1940، وكان من أبرز كتّابها أنور كامل، وكامل التلمساني، ورمسيس يونان، و"الفجر الجديد" التي استمرت لعامين، 1945- 1946 وكان من أبرز كتّابها أحمد رشدي صالح، وعلي الراعي، ونعمان عاشور، وأنور عبد الملك، وعبد الرحمن الشرقاوي، وأسعد حليم، ولطيفة الزيات، وكمال عبد الحليم، ورئيف خوري وأقران له من لبنان، فضلًا عن مجلة "الكاتب" وبعدها "الغد". أما في سوريا فقد استمرت مجلة "الطليعة" منذ سنة 1935 إلى سنة 1948، بينما ظهرت "الطريق" في لبنان سنة 1941وبعدها "الثقافة الوطنية" التي شهدت كتابات كل من محمود أمين العالم وعلي الراعي ولويس عوض، وانتقل إليها كتاب "الفجر الجديد" بعد إغلاقها بتعليمات من صدقي باشا.

وبعد ثورة 1952بدأ الكتّاب الذين رفعوا شعار الواقعية يتحرّكون علنًا، ذلك على الرغم من خلاف بعض الأجنحة الشيوعية مع الثورة، لكن المؤكّد أن طوائف منهم التقت مع الثورة، خصوصًا بسبب التيار اليساري الذي وجد لنفسه حضورًا بين الضباط الأحرار في شخص كل من يوسف صديق وخالد محيي الدين. ودعم هذا الالتقاء موقف الثورة من الأحلاف الغربية الاستعمارية، والصدام المبكر مع حكومة نوري السعيد التي كانت منحازة إلى هذه الأحلاف. فمن المعروف أنه في مارس 1954منعت جريدة الثورة "الجمهورية" من الدخول إلى العراق بسبب دعوتها إلى الحياد الإيجابي ومهاجمة فكرة حلف بغداد. وكتب محمد مندور في "الجمهورية" مقالًا دالًا على هذا المنع في الثاني عشر من مارس .1954 صحيح أن أزمة الديمقراطية انفجرت في مارس 1954وترتب عليها استرابة الأحزاب الشيوعية في النزوع الديكتاتوري الذي أخذ يسيطر على توجّه الضباط الأحرار، الأمر الذي أدّى إلى إبعاد أو استبعاد خالد محيي الدين ويوسف صديق. ولكن مع ذلك ظل هناك نوع من التجاوب بين شعارات الضباط الأحرار وأفكار العدل الاجتماعي المرتبطة بالواقعية ارتباطًا كبيرًا. ولذلك، كان من الطبيعي أن تصعد الواقعية، نظرًا وتطبيقًا، في الخمسينات الصاعدة، خصوصا بعد أن أدركت قيادات ثورة يوليو أن الكتّاب اليساريين حلفاؤها الطبيعيون في مقاومة الاستعمار، ومواجهة الأحلاف، والقضاء على الإقطاع، وتحقيق أحلام الاستقلال الكامل والعدل الاجتماعي الحقيقي.

ومن اللافت للانتباه أن نجد منظّري الواقعية وأدباءها موزّعين على أهم المنابر الأدبية

بين عامي 1953- 1954. فقد احتفت صفحات جريدة "المصري" - قبل إغلاقها - بكتابات محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس وعبدالرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وعبدالرحمن الخميسي، بينما اتسعت صفحات "الجمهورية" التي أصبحت الناطق الإعلامي باسم الثورة لكل من لويس عوض ومحمد مندور ومحمد مفيد الشوباشي وعبدالرحمن الخميسي الذي انتقل إليها بعد إغلاق المصري. وتولى لويس عوض - في الجريدة نفسها - الإشراف على باب "الأدب في سبيل الحياة". وهي تسمية تكشف عن الانحياز الواقعي. في سياق كانت كلمة "الحياة" ترادف فيه كلمة "الواقع" في الدلالة، بينما كان نفي صفة الصلة بالحياة عن عمل أدبي نفيًا لقيمته الجمالية بالمعنى الواقعي، ولذلك استخدم محمود أمين العالم - على سبيل المثال - عنوان "الهارب من الحياة" وصفا سلبيا لكتابة إبراهيم المازني الذي وصف محمود العالم فلسفة روايته "إبراهيم الكاتب" بأنها الهرب من الحياة.

لم يكن من قبيل المصادفة أن يعلن لويس عوض، في هذا السياق، أو هذا المناخ، عن ولادة مدرسة جديدة للأدب في مواجهة أصحاب الأدب القديم من الرواد، معددا أسماء المنتسبين إلى المدرسة الجديدة من أمثاله الذين انتسبوا إلى التيار الواقعي في الكتابة، وانحازوا إليه تنظيرًا وتطبيقًا، وذلك بما لا ينفي التمايز بينهم في التوزع على المتصل الذي يمتد ما بين القطبين المتعارضين للواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية. هكذا، يكتب لويس عوض في جريدة "الجمهورية" في الثالث عشر من يناير سنة 1953، تحت عنوان الباب "الأدب في سبيل الحياة" قائلا: "عشرون عامًا مضت بين موت أحمد شوقي في 1933وعامنا هذا 1953. ولو قد راجعنا دفاترنا عما قدّمت أيدي الأدباء في هذه السنوات العشرين لوجدنا أدبًا حقًّا، ولكن هذا الأدب لا يتجاوز أن يكون امتدادا لأدب الجيل القديم، جيل شوقي، جيل العمالقة الذين حملوا قبة الفن كما حمل أطلس القبة الزهراء: طه حسين، العقاد، المازني، هيكل، فالمجد لهم أجمعين. أما أصحاب الأدب الجديد فهم لا يزالون يتعذبون كأنهم شياطين تعوي في وادي عبقر. يفصحون ولا يفصحون. وهم أمل مصر الحزينة. ويا بؤسنا لو خاب الأمل: محمود العالم، إبراهيم عبدالحليم، على الراعي، نعمان عاشور، فتحي غانم، بدر الدين الديب، يوسف إدريس، شكري عياد، عباس صالح. براعم لا يسقط عليها ندى ولا يرويها طَلّ. فمتى تخرج الزهرة من البرعم. متى؟ متى؟ وبين هؤلاء وأولئك فجوة من الزمن دنت من ربيع قرن ليس فيها قديم مستهلك أو جديد ناقص التكوين".

أما "القديم المستهلك"، فهي العبارة الوصفية التي أراد بها لويس عوض إزاحة الجيل القديم من الطريق، خصوصا بعد أن شعر وأقرانه أن جيل الأساتذة لم يعد لديه من الجديد الجذري ما يضيف به إلى الإنجازات التي صنعت ريادته. أما "الجديد ناقص التكوين" فهي العبارة الوصفية التي يصف بها لويس عوض نوعين من النبات النوع الأول هو الذي سعي إلى التجديد لكن من دون امتلاك أدواته، وافتقاد الدافع الأصيل للجدّة. والنوع الثاني هو البراعم التي كانت تتوتّر لإخراج زهورها، وذلك في البدايات التي أعلنت عن المعاناة الأصيلة لأصحابها الذين تعذّبوا كأنهم شياطين ظلت تعوي في وادي عبقر. وهي البدايات التي كانت تعد بما أصبح بحق أمل مصر الحزينة الذي تحقّق، مصر التي كانت تبحث عن غدها مع إبداع الأسماء التي أحصاها لويس عوض، والتي تنتسب جميعها إلى اليسار، أو الماركسية إذا شئنا التحديد، على الأقل قبل تحوّلات بدر الديب وشكري عياد. وعندما أنجزت هذه البراعم اليسارية وعودها، وأخذ عطاؤها يفرض حضوره على نحو هائل، متمكّن بما تكشفه حقيقة الإرهاصات الأولى التي أشاد بها لويس عوض، من قبل أن يصدر العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما "في الثقافة المصرية" سنة 1955. وقبل أن يصدر يوسف إدريس مجموعته الأولى "أرخص ليالي" سنة 1954، ونعمان عاشور مسرحيته الأولى "المغماطيس" سنة 1955 ثم "الناس اللي تحت" سنة 1956، وفتحي غانم روايته الأولى "الجبل" سنة 1959، وقس على ذلك غيرهم.

وأحسب أن الحماسة الشديدة التي كتب بها لويس عوض ما كتبه عن البراعم الجديدة يمكن أن تغفر له الخطأ الذي وقع فيه عندما أعلن عن مرور عشرين عامًا على موت أحمد شوقي الذي توهم أنه توفي سنة 1933، والصحيح أن أحمد شوقي توفي سنة 1932. وواضح أن حماسة لويس عوض وحرصه على تصور رقم دائري انتهت به إلى هذا الخطأ الذي مرّ دون أن يلفته إليه أحد، على الأقل في صفحات الجمهورية في أعدادها اللاحقة. لكن حماسة لويس عوض في الكتابة تظل دالّة من حيث هي علامة حاسمة على قطيعة معرفية انفصل بها جيل عن جيل، وذلك ضمن عملية تولّد اتجاه مغاير لجيل واعد، تقارب أبناؤه في المنحى الثقافي، والموقف السياسي، والانحياز الاجتماعي، ومن ثم الالتزام بالكتابة الواقعية التي عدت سمة بارزة لأبناء وبنات هذا الجيل، ونغمة لإبداعه الذي لم يتخل - طوال الخمسينات - عن ملامح واقعيته.

ولذلك يستهل محمود أمين العالم مقالات الكتاب الذي اشترك فيه عبدالعظيم أنيس

بما كتبه عن الرواية، أي كتاب "في الثقافة المصرية" بمقال "من أجل أدب واقعي" الذي يشبه البيان التبشيري بالأدب الجديد الذي تبنته الأسماء التي ذكرها لويس عوض. ويبدأ المقال على النحو التالي: "واقعية في الأدب، وواقعية في الفن، وواقعية في السياسة، وواقعية في التعليم.. هذه هي الصيحات التي فرضت نفسها في المرحلة الأخيرة على الفكر المصري الحديث... وأنا أزعم أن تيار الواقعية في الفكر المصري قد أصبح من القوة بحيث بات شاقا على كثير من المفكرين المصريين - الذين يجدون في هذا النوع من التفكير خطرًا على تراثهم الفكري وإنتاجهم الفني - أن يهاجموه علانية". ويمضي محمود أمين العالم في بيانه، مؤكّدا صعود التيار الذي يدعو إليه، وتزايد قوته، واصلا بينه وبين متغيّرات الحياة التي يبحث القراء عن أصدائها في الأدب. ويكمل عبد العظيم أنيس المحاجّة نفسها، في ما كتبه عن الرواية، مؤكّدا أن صعود الأدب الواقعي صاحب تطوّر الطبقة العاملة المصرية، وارتبط بالمتغيّرات الاجتماعية الجذرية التي أخرجت كتابا وشعراء جددًا يتميّزون تمام التميّز عن كتاب مصر القدامى وشعرائها، بل خرج فنانون من جميع اتجاهات الثقافة الشعبية من رسم ونحت وموسيقى.

ولم يكن من الضروري على المتحمسين للواقعية أن يلحّوا على المفردات نفسها التي ألحّ عليها محمود العالم وعبدالعظيم أنيس، أو على المفاهيم الماركسية التي ارتبطت بنظرية الانعكاس وانحازت إلى الواقعية الاشتراكية. فقد وجد المعتدلون من محبي الواقعية مفاهيم نظرية مغايرة، ونماذج إبداعية مباينة، ارتاحوا إليها، واطمأنوا إلى وسطيتها وطبيعتها الإصلاحية التي تناسبت مع مواقفهم. ولذلك شهدت الواقعية - في جانب منها - كتابات نجيب محفوظ التي انحازت للحارة الشعبية، مبرزة أزمة البرجوازية الصغيرة من منظور الواقعية النقدية، كما شهدت - في جانبٍ مواز - كتابة عبدالرحمن الشرقاوي عن "الأرض"، التي هي أصل الصراع الطبقي ومصدر تَجلّياته المعاصرة في الريف المصري، مجسدة جهـود الفلاحـين الفقـراء الذين طرحـوا على أنفسهم السؤال نفسه الذي طرحه أبطال الروائي الماركسي الإيطالي إجنازيو سيلونه Ignazio Silone (1900– 1978) في روايته الأولى "فونتامارا" التي صدرت سنة 1930 وصنعت لصاحبها شهرة عريضة بين الأوساط اليسارية. شهرة جعلت الرواية معروفة لليساريين من كتاب العالم الثالث الذين تأثروا بها، كما تأثروا بمواقف صاحبها التي انتهت به إلى المنفى. و"فونتامارا" رواية واقعية مشحونة بالمشاعر، وتدور حول استغلال فلاحي قرية في جنوب إيطاليا. وقد تحوّل موضوعها الأساسي، إلى أصل لرواية "الأرض" ومصدر

للإسهام في عملية كتابتها، تلك العملية التي لا يمكن لعاقل أن ينفي أنها معجونة بتربة القرية المصرية وأوجاعها الحقيقية رغم تأثرها برواية "فونتامارا".

- 2 -

ازدهرت الواقعية في الخمسينات، شاملة في تدافعها أنواع الآداب والفنون المختلفة، وذلك على نحو غير مسبوق، وفي سياق تاريخي فرض هذا الازدهار وأنتجه في الوقت نفسه. ولذلك يمكن الحديث عن الخمسينات بوصفها سنوات الصعود الواقعي بحق. وسواء تحدّثنا عن النماذج الإبداعية للواقعية النقدية أو الواقعية الاشتراكية، في مدى الانحياز إلى الواقع والحرص على تصويره، فإن النتيجة واحدة من حيث غلبة الاتجاه الواقعي بوجه عام، وسيطرته على المشهد الثقافي، وما ترتّب على ذلك من عملية إحلال وإبدال أزاحت الاتجاه الرومانسي الذي كان لا يزال متعلّقًا به أمثال يوسف السباعي ومحمد عبدالحليم عبدالله وأمين يوسف غراب وغيرهم، كما أزاحت كتابة الأجيال السابقة في مجال الرواية، خصوصًا بعد أن أنهى جيل طه حسين والعقاد والمازني والحكيم إنتاجهم الروائي الأساسي.

ويلفت الانتباه في هذا المجال أنه مع عام 1944أصدر طه حسين روايته الأخيرة "شجرة البؤس" بعد أن كان قد أصدر "أديب" سنة 1936و"دعاء الكروان" سنة 1941. و"الحب الضائع" سنة 1942. و"أحلام شهرزاد" سنة 1943، وكان ذلك في مسار يشبه مسار توفيق الحكيم الذي بدأ برواية " عودة الروح" سنة 1933. وأتبعها برواية "يوميات نائب في الأرياف" سنة 1937 ثم "عصفور من الشرق" سنة 1938. وأخيرا "الرباط المقدس" سنة 1944وكان ذلك في السياق التاريخي الذي كتب فيه إبراهيم المازني روايته "إبراهيم الكاتب" سنة 1931و"إبراهيم الثاني" سنة 1943 وكان العقاد قد نشر "سارة" سنة 1938وتوقف بعدها عن الكتابة. ومما له دلالة في الاتجاه نفسه أن يحيى حقي نشر روايته الرائعة "قنديل أم هاشم" سنة 1944 العام نفسه الذي اختتم به طه حسين نشاطه الروائي الختام الذي دلّ على اكتمال أعمال جيل طه حسين روائيا مع نهايات الحرب العالمية الثانية التي مهّدت الطريق لجيل جديد، وتيار أدبي مغاير في تقنيات علاقته بالواقع، هو تيار الواقعية الذي حمل لواءه نجيب محفوظ وعبدالحميد جودة السحار وعلي أحمد باكثير ومحمد مفيد الشوباشي وعادل كامل، ثم جيل يوسف إدريس وفتحي غانم والشرقاوي وغيرهم.

وقد ازدهرت الكتابة الواقعية مقترنة بنزوع اشتراكي وليد، سرعان ما تبنّته دولة المشروع القومي، ابتداء من ثورة يوليو في مصر، وذلك على نحو أشاع أفكار الاشتراكية التي اقترنت بمواقف قومية تقدمية، وذلك في زمن يستعيد وقائعه ماركسي تروتسكي طليعي هو إدوار الخراط الذي انقلب - مبكرًا - على دعاوى الواقعية الاشتراكية وتمرّد عليها، واستبدل بالنزوع الواقعي الحداثة التي لا تزال عنوان مشروعه الأدبي.

إن الواقعية النقدية هي التيار الذي سبق إلى الحضور والتأثير طوال الأربعينات، خصوصًا مع المتغيّرات الحاسمة للحرب العالمية. وهي متغيّرات أسهمت في إشاعة الفكر الماركسي حقًّا، ولكنها لم تؤد إلى ظهور نماذج الواقعية الاشتراكية إلّا مع مطالع الخمسينات. ولذلك نجد المشهد القصصي طوال الأربعينات يشهد غروب المدرسة القديمة لجيل الرواد، طه حسين والعقاد والمازني وغيرهم من الذين أسهموا في تأصيل حضور الرواية. ومن الذين شعروا فيما يبدو، مع سنة 1944، على وجه التحديد، بأن إنتاج الجيل الجديد الذي أنضجته سنوات الحرب قد استكمل عدته، وأخذ يفرض وجوده القوي، ويتولى مهمة المضي بعملية تأصيل فن الرواية إلى مداها الواقعي الذي انصب على نقد المجتمع، فترك الجيل الرائد فضاء إبداع الرواية العربية لإبداع الجيل الجديد الذي لمع من أفراده نجيب محفوظ وعادل كامل وعلي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم.

وإذا تأملنا المشهد الروائي في النصّف الثاني من الأربعينات فسنجده مشهدًا تتصدّره الأعمال الروائية للأسماء التي ذكرتها. وهي أسماء تنتسب إلى الواقعية النقدية أكثر من انتسابها إلى الواقعية الاشتراكية. والفرق بين الواقعيتين كبير في درجة انحياز الثانية إلى طبقة البروليتاريا "العمال" ونزوعها إلى خلق نموذج البطل الإيجابي، وتأكيد نزعة التفاؤل التي تؤكد انعقاد النصّر في نهاية الصراع لطبقة العمال، أو من في حكمهم من الكادحين، وذلك في صياغة تبين عن انحياز الكاتب في تعبيره عن موقفه الطبقي التقدمي الذي يتبنى مطالب البروليتاريا، وذلك على نحو يبين عن موقفه من صراع الطبقات بوجه عام، وحتمية انتصار الطبقات المسحوقة بوجه خاص، الأمر الذي يفرض غلبة نزعة التفاؤل على القص، وإبراز الأبطال الإيجابيين الذين لا بدّ أن يكونوا مثالا لغيرهم، وذلك في طابع تعليمي، أو أمثولات تعليمية، تستنهض همم المناضلين وتبشّر المسحوقين بالنصّر النهائي القريب. ولا يفرض هذا الانتماء معالجة الشخصيات والحوادث من

منظور الرؤية الاشتراكية فحسب، بل يفرض - إلى جانب ذلك - تقنيات مترتبة على الرؤية ومجسّدة لها، مع لغة مستمدة من واقع حياة الأبطال، وفي تراكيب تؤكد معنى المحاكاة بأكثر من دلالة. ولكن اللافت للانتباه أن الطبقة العمالية المصرية لم تستطع إخراج كاتب خاص بها، أو ينسب إليها كما ينسب مكسيم جوركي إلى الطبقة العمالية الروسية بروايته "الأم" مثلا، والنماذج العمالية المثقّفة التي عرفت طريقها إلى القصة ظلت نماذج نادرة وغير مؤثـرة، وذلك في مقابل أبناء الطبقة الوسطى الذين انحازوا إلى أصولهـم الفلاحــية، ابتــداء من عبد الرحمن الشرقاوي (1920- 1987) وليس انتهاء بعبد الحكيم قاسم (1935- 1990) أو محمد البساطي (1937- 2012)، فالطبقة العمالية المصرية لم تخلق كتّابها إلى اليوم بعد، خصوصا مقارنة بالأجيال المتلاحقة للكتّاب الذين ترجع جذورهم إلى قرى مصر من شمالها إلى جنوبها.

وكان من الطبيعي - والأمر كذلك - أن يتأثر جيل نجيب محفوظ بكتّاب الواقعية النقدية، وبخاصة من أطلق عليهم ستيفان زفايج اسم "البناة العظام" من أمثال بلزاك وديكنز ودوستويفسكي، بالإضافة إلى كل الأسماء العالمية الكبيرة التي قرأها جيل نجيب محفوظ في لغتها الأصلية، أو مترجمة إلى اللغة الإنكليزية التي كانت نافذة معظمهم إلى الرواية العالمية. وكان التأثر بمتغيّرات الواقع من ناحية أولى، وحماسة الغوص عميقًا في مشكلات المجتمع من ناحية ثانية، والإفادة من الأجيال السابقة من ناحية ثالثة، والتعلّم من نتائج الصعود المذهل لفن الرواية في القرن التاسع عشر من ناحية أخيرة، مؤشرات دالّة اقترنت بالانحياز إلى الواقعية النقدية لسببين: أولهما لا شعوري يرتبط بأن أعظم الأسماء العالمية المعروفة لجيل نجيب محفوظ كانت من رموز الواقعية النقدية بالدرجة الأولى فكان من الطبيعي أن يتأثر بها أبناء هذا الجيل. وثانيهما هو أن الانحياز إلى الواقعية يظل في الدائرة الآمنة، سواء بالمعاني السياسية، أو من حيث توافقه مع النزوع الإصلاحي الذي انطوى عليه معظم أبناء هذا الجيل وصاغوه في أعمالهم التي وجدت الصدى الأكبر بين جمهور القراء.

ويمكن التأكد من هذه النتيجة بالعودة إلى المشهد القصصي في النصّف الثاني من الأربعينات، حيث لا يفاجئنا نجيب محفوظ (المولود سنة 1911) بتخلّيه عن الرواية التاريخية "عبث الأقدار" 1939 "رادوبيس" 1943 "كفاح طيبة" 1944 واتجاهه إلى الرواية الاجتماعية التي تجسّد الواقعية النقدية في أصفى حالاتها، في التتابع الذي

شهد "القاهرة الجديدة" 1945و"خان الخليلي" 1946و"زقاق المدق" 1947و"السراب" 1948و"بداية ونهاية" 1949 ثم الثلاثية. وكان ذلك في السياق الذي أصدر فيه عبدالحميد السحار(1913- 1974)، روايته "في قافلة الزمان" 1947، وهي رواية أجيال سرعان ما أفضت إلي "الشارع الجديد" 1952 وكان السحار في ذلك متأثرًا بما أعلنه صديقه نجيب محفوظ عن إعجابه برواية طه حسين "شجرة البؤس" 1944 التي عدها أولى روايات الأجيال في الأدب العربي، مؤكّدا حرصه على المضي في كتابة رواية أجيال تصوغ هموم جيل مختلف، ومراحل زمنية مغايرة، فانتهى الأمر به إلى كتابة رائعته الثلاثية التي فرغ منها في مطلع الخمسينات، ونشرها يوسف السباعي على حلقات في مجلة "الرسالة الجديدة" ابتداء من أبريل 1954 إلى نهاية أبريل 1956. وكان ذلك بعد أن رفض سعيد السحار - شقيق عبد الحميد السحار - نشرها لضخامتها في "مكتبة مصر" التي كان لا يزال يملكها قبل موته سنة 2005. ولكن الأثر الذي حقّقته الرواية مع نشرها في (الرسالة الجديدة) دفع سعيد السحار إلى التراجع، ونشرها في ثلاثة مجلدات ما بين 1956- 1957.

ويمكن أن نقيس على عبد الحميد جودة السحار ما نشره كل من عادل كامل وعلي أحمد باكثير، فالأول أصدر "مليم الأكبر" سنة 1944، السنة نفسها التي أنهى فيها طه حسين والحكيم عملهما الروائي الرائد، وأتبعها برواية (ملك من شعاع) سنة 1945، وتوقف بعدها عن الكتابة، تاركًا المجال لزملائه: نجيب محفوظ، وعبد الحميد السحار، وعلي أحمد على باكثير 1952- 1885 اليمني الذي عاش في القاهرة وأصبح من أبنائها وأدبائها، وأصدر فيها "سلامة القس" سنة 1944 السنة نفسها بدلالاتها التي أوضحتها، و"واإسلاماه" سنة 1945 و"ليلة النهر" سنة 1946 و"الثائر الأحمر" سنة 1949. والرواية الأخيرة لها أهمية خاصة في السياق الذي أتحدث فيه، لأنها محاولة إبداعية تسعى إلى إبراز الاشتراكية الإسلامية التي حرص باكثير على إبرازها، وتأكيد أنها أكثر ملاءمة للمجتمعات العربية لأنها نابعة من ميراثها الديني الغالب الذي يؤكد معنى العدل الاجتماعي ويدعو إليه. وكانت الرؤية الوسطية التي سعى علي أحمد باكثير إلى صياغتها في هذه الرواية بمنزلة رد على دعاوى الاشتراكية الماركسية التي أخذت تشيع في ذلك الوقت، وبمنزلة موقفٍ موازٍ لمحاولة نجيب محفوظ تبنّي نزعة اشتراكية إنسانية لا تتناقض مع الدين فيما ذهب إليه حسين المعتدل أحد أبطال روايته "بداية ونهاية". وأتصور أن كلا الأمرين كان بمنزلة استجابة مغايرة لبعض المحاولات الروائية التي تعاطفت مع النظرية الماركسية، ومن ثم الاقتراب من بعض ضفاف الواقعية الاشتراكية.

ولعل أبرز هذه المحاولات ما كتبه محمد مفيد الشوباشي 1899- 1972 الذي أصدر "الصحوة الأخيرة" 1943 وأتبعها - بعد سنوات - بروايته "طلائع الأحرار" و"عاصفة في الصحراء" سنة 1949، وكان ذلك في مشروعه الروائي الذي شهد بعد ذلك "ثورة على فرعون" 1957و"الخيط الأبيض" 1962.

ولكن المؤكّد أن محاولة محمد مفيد الشوباشي لم تترك أثرًا دالًّا. أولًا لأنها ظلت أقرب إلى الواقعية النقدية. وثانيًا لأن نزوعها الإصلاحي ظل هو الغالب، فوقعت في المنطقة الرمادية التي تتوسل فيها الطوباوية بما يمايزها عن الواقعية الاشتراكية التي لم تكن قد برزت في الأربعينات، والواقعية النقدية التي شهدت محاولات أنضج وأكمل وأكثر تأثيرًا. ولذلك ظل حضور محمد مفيد الشوباشي حضورا باهتا، خصوصا إذا حاولنا قياس ما كتبه إلى ما كتبه نجيب محفوظ أو السحار أو غيرهما من أبناء الجيل الذي تمثل نهج الواقعية النقدية الأوروبية، ومضى من حيث انتهى إليه أساتذته من رواد الرواية في العالم العربي، فوصل من نقد المجتمع إلى ذري جعلت له التأثير الأكبر، والجماهيرية التي أخذت تتزايد شيئًا فشيئًا.

وظني أن هذه النتيجة لا تفسر نجاح جيل نجيب محفوظ، وتفرد مكانته فحسب، وإنما تفسر بالقدر نفسه أسباب الحضور النسبي الشاحب الذي ظل مصاحبا لكتابة محمد عبدالحليم عبدالله (1913- 1970) ويوسف السباعي (1917- 1978) وإحسان عبد القدوس(1919- 1990) وثلاثتهم ينتسبون إلى جيل نجيب محفوظ، لكن غلبت عليهم الرومانسية التي لم تجعل منهم أصواتًا مؤثّرة في المدّ الواقعي بأكثر من معنى، ورغم جماهيرية إحسان عبدالقدوس بتوابله المعروفة، وجماهيريته التي أسهمت فيها السينما المصرية، ورغم مكانة يوسف السباعي وحضوره السينمائي، فإن الأصوات الواقعية العالية، والمؤثّرة، والمتجاوبة مع حركة السهم الصاعد في الواقع الاجتماعي والأدبي سلبت من الثلاثة الكثير من المكانة وإمكانات الإعجاب النقدي، فالنقد نفسه غلب عليه التيار الواقعي.

الطريف أن ما ينطبق على واقعية الأربعينات من غلبة الواقعية النقدية، حيث برز جيل نجيب محفوظ، ينطبق على واقعية الخمسينات مع متغيّرات دالّة، لكنها متغيّرات لم تجعل من الواقعية الاشتراكية تيارًا سائدًا أو غالبًا بالقياس إلى الواقعية النقدية. وتتجلّى خصوصية واقعية الخمسينات في جيل مابعد نجيب محفوظ: جيل عبد الرحمن الشرقاوي

(1920– 1987) ويوسف إدريس (1927– 1991) وفتحي غانم (1924– 1998) الذين شغلوا الدنيا والناس واستطاعوا منافسة جيل نجيب محفوظ، والمضي إلى آفاق مغايرة عرف بها كل واحد من أبناء الجيل، وأصبحت علامة عليه. وأبرز ما يتميّز به أبناء هذا الجيل أن نضجه الفكري اكتمل في الأربعينات، وأخذ يعطي ثمار اكتماله مع مطالع الخمسينات التي شهدت سنواتها الإنجاز التأسيسي لأبناء هذا الجيل، وذلك في التتابع الذي شهد للشرقاوي "الأرض" 1954 و"قلوب خالية" 1957 و"الشوارع الخلفية" 1958، كما شهد ليوسف إدريس "أرخص ليالي" 1954 وغيرها من مجموعات القصة القصيرة التي سبق أن تبعت روايات الخمسينات من طراز "قصة حب" 1956 و"الحرام" 1959، ويكمل الحلقة فتحي غانم الذي كانت روايته "الجبل" 1958، توجّهًا جديدا في الأفق الواقعي.

وعندما نتأمّل الإنجاز الواقعي الذي سيطر على الإنجاز الروائي في الخمسينات، فاتحًا من الآفاق الواعدة ما أغرى باتباعه على امتداد الأقطار العربية، التي أسهمت في رواية الخمسينات، نجد أن هذا الإنجاز فرض نفسه حتى على أولئك الذين استغرقهم المنزع الرومانسي، أو النزوع التقليدي. ولولا الأثر الإيجابي لأعمال الشرقاوي وإدريس وغانم وأمثالهم، في سياق التأثّر العام بواقعية جيل نجيب محفوظ، ما تخلى إحسان عبدالقدوس عن فضاءات الحب التي تنتهي بكثير من النقاط على امتداد الصفحة، وكتب رواية (أنا حرة) سنة 1954 مستجيبًا إلى الحركة الصاعدة للمرأة الجديدة، في مواجهة المتغيّرات القيمية التي دفعته إلى كتابة (الطريق المسدود) سنة 1956 و"في بيتنا رجل" سنة 1957 و"شيء في صدري" سنة 1958 و"لا تطفئ الشمس" سنة 1960، ويمكن أن نقول الأمر نفسه، مع بعض الاحتراز، عن بعض أعمال أمين يوسف غراب (1911– 1970) الذي ولد في العام نفسه الذي ولد فيه نجيب محفوظ، وتأثر بالتيار الواقعي بما أخرجه عن نزوعه الرومانسي، فكتب "ست البنات" 1954 ثم "شباب امرأة" 1958. وينطبق الأمر نفسه على يوسف السباعي (1917– 1978) الذي عاد إلى فضاء (أرض النفاق) 1949 تاركًا سحائب دموع "إني راحلة" 1950 و"بين الأطلال: اذكريني" 1952 إلى رائعته (السقا مات) 1953.

لكن السؤال الذي يفرض نفسه بعد ذلك كله، وماذا عن الواقعية الاشتراكية التي أكّد إدوار الخراط، في أحد كتبه أنها التيار الذي تمتع بالأهمية وبلغ من الاتساع والرواج مداه خلال الخمسينات في الأدب المصري، الواقع أن أي مراجعة متأنّية للإبداع الروائي للخمسينات تؤكّد أن الأمر على النقيض من ذلك، وأن الواقعية النقدية هي التيار الذي ظل غالبًا، وأن التغيّر الملموس الذي لا بدّ من تسجيله هو الأفق الذي فتحته رواية "الأرض"

للشرقاوي، عندما سعت إلى موازاة ما صنعه الكاتب الشيوعي الإيطالي إجنازيو سيلونه في روايته "فونتامارا" برواية "الأرض" التي بدأت بالهجوم على طريقة الرواد في الكتابة عن القرية - أعني "زينب" هيكل وغيرها من الأعمال المشابهة. ورغم كل ما أحدثته رواية الشرقاوي من تأثير، وما استقبلت به من حماسة الرفاق الشيوعيين، فإن الأفق الروائي الذي فتحته لم يتّسع كثيرا، ولم يخلق الشرقاوي نمطًا كتابيًا احتذاه من حفروا إبداعهم المؤثر في المشهد الروائي المصري على الأقل. وإذا تركت كتابة "الأرض" للشرقاوي إلى كتابة يوسف إدريس وجدنا موهبة الأخير تنتسب إلى نوع البصيرة الذي يجعلها تتمرّد على كل مبادئ ثابتة. ولذلك، فإن إعجاب الرفاق بيوسف إدريس سرعان ما تحوّل إلى تصادمات فنية - ولا أناقش الآن الصدامات السياسية - نتيجة التمرّد المستمر الذي انطوت عليه كتابات يوسف إدريس التي تتأبي على أي تصنيف مذهبي، حتى في دائرة الواقعية التي كانت سائدة في الخمسينات، أو في خصائص واقعيته الاجتماعية التي جعلتها بصيرته خارجة عن التصنيف المذهبي.ولذلك، يصف إدوار الخراط موهبة يوسف إدريس بالحوشية والفطرية التي تجعل له مكانة قائمة برأسها في الكتابة. ورغم الغمز الذي لم يتوقّف إدوار الخراط عن توجيهه إلى كتابة يوسف إدريس، بين الحين والحين، فإن تقديره لهذه الكتابة لم ينقطع، ويظل على حق في تأكيد قيم تمرّدها التي تجعلها نقيض مواصفات الواقعية الاشتراكية.

ويشبه يوسف إدريس فتحي غانم الذي كان يضيق منذ البداية بالقوالب الجاهزة، ويسخر من مبادئ التصنيف المذهبي، ولا يلتزم في كتابته إلّا بإخلاص التعامل مع الواقع من خلال منظور تقدمي في النهاية، لكن بما لا يجعل من كتابته في "الجبل"، مثلا، تطبيقًا للواقعية الاشتراكية أو استجابة لها.بل على النقيض من ذلك تبدو "الجبل" كما لو كانت تحمل نبرة إدانة واضحة للجماهير التي تنهب الجبل، وتؤثر الحياة الرديئة فيه. وفي الوقت نفسه، تحمل الرواية نبرة سخرية مبطنة من نزعة "الشعبوية" التي كان يتغنيبها الرفاق في ذلك الزمان.

ولكن أين الواقعية الاشتراكية التي توهّم إدوار الخراط وجودها الغالب في كتابة الخمسينات، لا شيء مؤثرًا، أو جوهريًا، يثبت حضورها الفاعل في كتابة الخمسينات التي تصاعدت فيها أصوات الرفاق بالدعوة إليها، والإلحاح على مبادئها، وذلك على نحو يوهم أنها حاضرة مسيطرة مع أنها لم تكن كذلك. وكتاب محمود العالم وعبدالعظيم أنيس "في الثقافة المصرية" دليل على ذلك. فلا يوجد في هذا الكتاب ما يرضي المؤلفين روائيًا في الرواية سوي "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي. أما روايات

نجيب محفوظ وأمثاله فقد ألقى بها عبدالعظيم أنيس في سلة وعي البرجوازية الصغيرة، وذلك في دوجماطية مذهبية، وفجاجة ذوقية. ولم يجد محمود أمين العالم ما يتحمس له، ويرى فيه بشارة الواقعية الاشتراكية، وطليعة الأدب العمالي، سوى مجموعة قصصية ضعيفة المستوي الفني بعنوان "الأنفار" كتبها محمد صدقي، وأخرجتها دار سعد مصر سنة 1956. وقال عنها العالم في تقديمه لها ما لم يقله أبو نواس في الخمر، مؤكّدا أن تمثل الاتجاه الجديد الذي تصوغه الطبقة العمالية أدبًا واقعيًا ينبع من حياتها المنتجة، وينبثق من نضالها اليومي وكفاحها الوطني. وأنها – أي المجموعة – ليست من إبداع محمد صدقي وحده، بل هي ثمرة سنوات خصبة من الكفاح الوطني والاجتماعي لجيلٍ واعٍ من شباب مصر، شارك جميعًا في الإبداع، وتطوير القيم ودفع المواكب المظفرة. ولهذا ظلت المجموعة في وعي محمود العالم جانبا عزيزا من معركتنا المتّصلة من أجل السلام والتقدم، وجانبا من تراثنا الجديد، وبشارة بكاتبها الذي (سيتبوأ مكانه اللائق به في تاريخ القصة العربية). ولم تتحقّق نبوءة محمود العالم بما يدفع إلى السؤال: ولماذا لم يتبوأ مؤلف "الأنفار" مكانًا لائقا في الأدب الواقعي. والإجابة بسيطة وجارحة لأنه تبوأ المكانة اللائقة به في تاريخ القصة العربية بالفعل، ودخل إلى أودية النسيان التي يدخلها الذين تضعهم الأيديولوجيا في غير موضعهم.

وتدفعني هذه الملاحظة الأخيرة إلى تأكيد أن الواقعية الاشتراكية ظلّت وهمًا لم يتحقّق في أعمال روائية عربية أصيلة، وحتى إن تحقّق على سبيل الندرة، مع كثير من التجاوز والتساهل، فإن الأعمال الروائية التي اقترنت بها ظلت أعمالًا من الطبقة الثانية أو الثالثة، أو ما دون ذلك في التراتب القيمي للأعمال الروائية، وذلك في مقابل التميّز الواضح والاستثنائي للأعمال الروائية التي نسبها الرفاق إلى الواقعية النقدية، وجعلوها في المرتبة الأدنى من أعمال الواقعية الاشتراكية التي توهمها عبدالعظيم أنيس بحسه الأدبي الفقير، القمة التي لا تصل إليها أعمال نجيب محفوظ – كاتب البرجوازية الصغيرة. ولكن العدالّة الشعرية لعمق التأثير الأدبي ومداه أطاحت بمبادئ أمثال عبد العظيم أنيس. وأوصلت نجيب محفوظ إلى القمة التي لم تعرفها النماذج المختارة من الرفاق، على الأقل في الخمسينات، وجعلته يسبق الجميع إلى جائزة نوبل التي أسهمت في تأكيد الحضور العالمي للأدب العربي. وفي ذلك درس عميق من دروس التاريخ الأدبي لمن يريد أن يعي أو يفهم.

أدلجة النقد وأصوليته

-1-

أستخدم مصطلح "الإيديولوجيا" بمعنى "الوعي الزائف" في هذا السياق، وأشتق منه صيغ التعريب، على طريقة عبد الله العروي، فأجعل من الفعل "أدلج" والمصدر "أدلجة" مرادفين لفعل تزييف الوعي، لكن بمعنى مزدوج ينطبق على فاعل النقد، أو الدارس الأدبي، وموضوعه، أي النصّ أو الظاهرة المدروسة. وعلي هذا فإن أدلجة النقد هي العملية التي يندفع معها الناقد إلى تزييف وعيه في معالجة الظاهرة أو النصّ، وذلك عن طريق الاستسلام اللاشعوري، غالبًا، لصيغ تبسيطية، أو تحت تأثير معتقد يفرض عليه نظرة ضيقة، أو آلية، إلى النصّ أو الظاهرة، والنتيجة هي تزييف وعي الناقد بما يدرس من ناحية، وتزييف وعي القارئ بما لا يجعله يفهم النصّ أو الظاهرة فهما موضوعيا، أو تاريخيًا سليمًا. وغياب معيار السلامة، في هذا السياق، يماثل عدم تعمد الفهم أو تعمقه، وعلامة نقيضها هو الفهم أو التفسير الآلي للنصوص والظواهر، الأمر الذي يفقد القارئ عمق الإدراك والوعي بتعقّد النصّ أو الظاهرة، واحتمالهما أكثر من تفسير، فالأدلجة، غالبا، قرينة نزعة وثوقية، أقرب إلى الأصولية في فهم النظرية التي يعالج الناقد، على هدى منها، الظواهر والنصوص، ويجعل منها، رغم تأبّيها، موضوعًا لممارسته النقدية.

ولقد سبق أن تكلمت، في قراءة نظرية منفصلة، عن عنصر المخايلة الإيديولوجية الذي يمكن أن تنطوي عليه النظرية. وقلت إن النظرية النقدية يمكن أن تنحو في حالات غير قليلة، إلى إيهام ممارسيها بأنها تنطوي على كل شيء، وأن شمولها مطلق يجعلها تنطبق على كل زمان ومكان وعلي أي نص مهما كان، كأنها كتاب تعليمات حسب المرء أن يطبّق تعليماته الشاملة، فيجد فيها ما يعينه على فهم أو تفسير أي نص أو ظاهرة. ومفارقة المخايلة الإيديولوجية تنبع، في هذا السياق، من أن كل نظرية نسبية، لأنها صياغة معرفية ترتبط بزمانها وتعيّن مكانها، ولا سبيل إلى أن تتصف بالإطلاق ما ظلت

نتاج خبرة إنسانية لا تفارق النسبية، بحكم طبيعتها البشرية. طبعا هناك فارق بين نسبية وأخرى، ولكن صفة النسبية نفسها قائمة في كل الأحوال. ولا سبيل إلى السلامة، إذا أراد الناقد اختبار الصحة النسبية verification لسلامة تفسيره أو فهمه إلا القيام باختبار بسيط، تحدّث عنه لوسيان جولدمان، في ثنايا حديثه عن منهجية البنيوية التوليدية، من حيث هي نظرية. فذهب إلى أن على الباحث الأدبي، أو الناقد، إذا انتهى إلى تفسير من التفسيرات، أو فهم النصّ على هذا النحو أو ذاك، أن يطرح على فهمه أو تفسيره مجموعة من الأسئلة المضادة التي تفترض عدم السلامة، فإذا استطاع الفهم أو التفسير أن يجيب عن أكثر من سبعين في المائة من الأسئلة المضادة، ويصمد في مواجهتها، فإن الفهم أو التفسير يمكن أن يتّصف بالسلامة validity في هذه الحالة. وإلا فعلى الناقد، أو الدارس، أن يراجع الإجراءات التي قام بها، أثناء عملية الدرس، أو الممارسة النقدية، لعله يكون قد أغفل عاملًا من العوامل، أو عنصرًا حاسمًا من العناصر المكوّنة للنص أو الظاهرة. وليس مع الناقد - في عملية اختبار السلامة - سوى ضميره العلمي، إذا جاز أن نتحدّث عن الضمير في هذا المجال، أو أمانته المنهجية التي لا بدّ أن تدفعه للشك دائمًا، ما ظل الشك سبيلًا إلى اليقين، فيضع ما وصل إليه من تفسير أو فهم، كما يضع نفسه، في حال فعل الفهم أو التفسير، موضع المساءلة. وعندئذ، يكون أقرب إلى الموضوعية المنهجية، طبعا بمعناها النسبي، ما دمنا في دائرة العلوم الإنسانية التي تتميّز عن العلوم الطبيعية كما سبق أن أشرت، وأكمله، في هذا السياق، بأن الناقد أو الدارس هو بعض ما يبحث أو ينقد، ما ظل متورطا في موقف من الموضوع المدروس بأكثر من معنى، فأنا عندما أدرس تحديات الناقد المعاصر، مثلا، متورط - في الموضوع - ما ظلت ذاتي الباحثة بعض موضوع البحث بحكم كوني ناقدا، وإنتاجي النقدي بعض موضوع بحثي.

والمثال التقليدي الذي أضربه لتلامذتي على أدلجة النقد هو ما انتهى إليه المرحوم عبد العظيم أنيس من أن "نجيب محفوظ هو كاتب البورجوازية الصغيرة، وليس المعبر عن القوي الاجتماعية الجديدة التي تكافح لكي تؤكد وجودها، أعني الطبقة العاملة المصرية". و"لكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائي مصري قدير. وفي تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها كان صادقا رائعا في معظم الأحيان". وما أيسر ملاحظة التناقص الذي يقع بين النصّف الأول والنصّف الثاني للفقرة، ففي القسم الأول نجيب محفوظ يوصف بالسلب لأنه كاتب البرجوازية الصغيرة، وليس المعبّر عن الطبقة العاملة المصرية. وفي النصّف الثاني يوصف بالإيجاب لأن تعبيره كان

صادقًا ورائعًا، فهو روائي قدير. والعلاقة بين النصّف الأول والنصّف الثاني هي علاقة التركيب التي تجعلنا في وضع نفي للقيمة وإثبات لها في آن. وتبدو الآلية في القياس التبسيطي الذي هو أقرب إلى القياس الأرسطي، الذي يأخذ الشكل التالي: أ- الطبقة العاملة متميّزة. ب - الطبقة الوسطى سلبية. جـ- إذًا الاقتصار على الكتابة عن الطبقة الوسطى عمل سلبي. هكذا!؟ ولكن من أين تأتي صفات الاقتدار والصدق والروعة في روايات نجيب محفوظ؟ أليس لأنه يكتب عن شريحة يعرفها وينتمي إليها، ويستطيع أن يعرّيها، وأن ينقدها، كاشفا عن سلبياتها، وإيجابياتها، بما يمكن أن يكون إعلانا عن عجز هذه الطبقة عن إحداث تقدم حقيقي لأنها لا تحل المشكلة الاجتماعية التي تعانيها من جذرها، على نحو جماعي، يمكن أن يكون إرهاصا بضرورة تسليم الراية لطبقة أخرى. ثم من أين تأتي صفات القدرة والصدق والروعة؟ أليس لأن نجيب محفوظ قد استطاع صياغة أنماط إبداعية لا تُنسي، وأنه نفذ من تصوير الخاص إلى العام، واستطاع أن يصل من خلال تصوير شخصيات البرجوازية الصغيرة إلى تعمق دراسة النماذج البشرية الروائية، مجاوزة حضورها الفردي أو حتى الطبقي إلى حضورها الإنساني الذي يعلو على الفرد والطبقة، مؤكّدا البعد الإنساني الذي جعل هذه الروايات قابلة للترجمة، في مابعد، والاستمتاع بها في كل لغات العالم التي ترجمت إليها، الأمر الذي أكد مع ما يوازيه استحقاق محفوظ لنوبل. باختصار، نحن أمام نوع من أدلجة النصّ، ومن ثم أدلجة النقد. ونحن نكتشف ذلك عندما نضع الوصف أو الحكم النقدي موضع المساءلة، فندرك عواره وفساده من دون جهد كبير. ولست في حاجة إلى تأكيد كثرة الروايات الرديئة التي أرادت تصوير القوى الاجتماعية الجديدة، الممثّلة للطبقة العمالية الصاعدة، وهي روايات كانت تتسم شخصياتها بصفة الإيجابية التي كان يُلح عليها في وصف الشخصية العمالية.

وإلى جانب ضرورة وصف الشخصية الروائية بالإيجابية والخلو من أمراض البرجوازية وعقدها، فلابد أن تكون الرواية متفائلة. ولقد انتهى الروائيون الذين صَدّقوا مثل هذه المواصفات إلى إنتاج مئات من الروايات الفاشلة، بينما بقيت روايات كافكا المنقوعة في التشاؤم لسبب بالغ البساطة، وهو أنها روايات صادقة إنسانيا، مكتوبة بأمانة وليس ادعاء، أو بحسب شعارات أو قواعد حزبية. فالأدب - كالفن - يظل، دائما، ضد الإيديولوجيا، كما يقول عنوان كتاب إرنست فيشر الذي لم يترجم إلى العربية بعد، في ما أعلم.

والمثال الثاني الذي يمكن أن نأخذه مثالا على أدلجة النقد، نراه في استجابات بعض النقّاد غير الماركسيين من الذين يمكن أن يكتبوا عبارات مثل تلك التي أستعيرها من محمد حسين هيكل، حين قال: "وقد أعان ثورة الأدب.. أنها اقترنت بالثورة السياسية التي شبت في أثر الحرب الكبرى، إذ بدأت في 9 مارس سنة 1919. .. أَفَلَم يكن المصريون يطلبون في ثورتهم هذه الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم، ويطلبون حياة سياسية وصورا من الحرية السياسية على مثال ما في الغرب سواء؟! فلتكن مظاهر الفن والأدب مصبوبة عندهم في قوالب غربية، لتكون آية للناس جميعًا على تقدمهم وعلي أنهم يسابقون الغرب إلى مختلف ميادين الحضارة، وقد يسبقونه".

هذه العبارات يمكن أن يفهمها القارئ لها فهمًا آلياً، فيقول: إن المصريين ليثبتوا تقدّمهم للغرب أخذوا أشكاله الروائية، كي يؤكدوا أنهم لا يقلون عنه في شيء، خصوصا بعد أن يملأوا هذه القوالب بما يؤكد استقلالهم، وأنهم يطلبون حياة سياسية حرة، وصورا إنسانية مصبوبة عندهم في قوالب غربية. وما أسهل أن يجد الناقد الماركسي، في قول هيكل، دليلًا على تبعيته الأدبية، ويعمم على جيله، فيرى أن هذا الجيل كان غارقا في التبعية لأنه لم يفكر في إبداعه الذاتي، وتصور أن نقل الأشكال الغربية ليس سوى وسيلة من وسائل التبعية، خصوصا أن هؤلاء الناقلين كانوا من المنتسبين إلى الطبقة الوسطى ونظرتها إلى العالم، وهي نظرة تصوّرت أن التقدّم مرهون بتقليد الطريق الوحيد، وهو طريق الغرب الرأسمالي الذي انبهرت به هذه الطبقة، وذلك بعد أن تلقت الصفوة من أبنائها العلم عن هذا الغرب الرأسمالي المستغل.

وقد شاعت مثل هذه التصورات الإيديولوجية في كتابات من أطلقت عليهم، في كتابات سابقة، اسم الأصوليين الماركسيين.

وقد غاب عن هؤلاء أن أهم تعريف للرواية أنها نصٌّ سرديٌّ مفتوحٌ، لا يمكن ضبطه في معايير شكلية محددة. وأن ما نسميه باستعارة الشكل الأدبي ليس عملية آلية بسيطة، تشبه استعارة وعاء للماء أو للطبخ، وإنما هي عملية معقدة، فالكاتب الوطني يتلقى الشكل الأدبي الوافد، ولكن بعد أن يقوم بعملية تأويل له، هي في ذاتها نوع من التدجين الذي يموضعه في الثقافة المستقبلة بما يجعلها تتقبّله ولا ترفضه، ولهذا يصبح لشكل الرواية المستعار سمات محلية، لم تكن في حال وجوده الأصلي. والدليل على ذلك شكل الرواية الذي نقله كتّاب القرن التاسع عشر، من أمثال علي مبارك "علم الدين"،

وفرنسيس المراش "غابة الحق" وفرح أنطون "الدين والعلم والمال". لقد تعرّب الشكل المستعار عند هؤلاء جميعا، وجرى تطعيمه بعناصر من الميراث السردي العربي، جعلت من الشكل الروائي في القرن التاسع عشر، ليس مجرد شكل يهدف إلى التسلية أو التعليم، على نحو ما اختزل عبد المحسن بدر المحاولات الروائية للقرن التاسع عشر، وإنما شكل يهدف إلى تغيير المجتمع، وإنطاق المسكوت عنه دينيًا واجتماعيًا وسياسيًا وثقافيا، في ما يخص العلاقة بين الأنا والآخر.

وعندما أصبح لهذا الشكل الجديد، بعد تعرّبه، قبولا وشعبية، حدّدت عملية استقباله التي تصاعدت مع صعود الطبقة الوسطى في القرن العشرين، وفي السياقات التي أدّت إلى ثورتها سنة 1919، اكتسب هذا الشكل الروائي الذي لم يعد جديدًا تمامًا وظيفة مضافة، كان عليه أن يؤديها تحت تأثير الثورة، وهي أن يسهم في تأسيس أدب وطني، وكان ذلك واضحا في الكتابات النقدية التي كتبها محمد حسين هيكل عن "الأدب القومي" قاصدا الأدب الوطني، وكانت هذه الكتابات تلحّ على استخدام عناصر محلية خالصة، والتركيز عليها، تاريخا وطبيعة وعلاقات اجتماعية، لتكوين شكل يؤثر فيه مضمونه المحلّي بقدر ما يتفاعل هو مع شكل هذا المضمون، كي يصبح أكثر فاعلية في توصيله. وكانت المصرية تعني العصرية في هذا الاتجاه الذي جعل من الأصالة الوجه الآخر من المعاصرة، في ما أطلق عليه عيسى عبيد عنوان "قصص مصرية عصرية" وهو عنوان يوضحه بقوله: "إننا إبان نهضة كبيرة أوجدتها حركتنا الوطنية، ومن شأن النهضة أن تحدث انقلابا في العادات والتقاليد، وتغيّرا في الميول والأفكار. وقد ظهر ذلك في كتابة كثير من كتاب الناشئة الجديدة. وهم متفقون معنا على ضؤولة آدابنا الحالية وجمودها. ومتطلعون إلى آداب جديدة... غايتنا منها إيجاد أدب مصري موسوم بطابع شخصيتنا المصرية، ويمثل حياتنا الاجتماعية". ولقد كتب عيسى عبيد هذه الكلمات سنة 1921، في السياق الملتهب لثورة 1919، الذي جعله يؤمن بأن إنتاج أدب مصري موسوم بطابع الشخصية المصرية هو الذي يمكن أن يكون الأدب الذي "يضارع" الآداب الغربية، وفعل المضارعة ينطوي على دلالة الموازاة والمناظرة والمساواة التي لا تخلو من إمكان المنافسة التي تبدأ من تحقيق الاستقلال والإبداع الذي لا يكون تقليدا لأحد.

والواقع أن إشكال الإبداع الذاتي كان مطروحا بقوة على وعي الجيل الذي وُلد أفراده في عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر، وتشكّل وعيه الثقافي

في سياق الحلم الوطني بالاستقلال، وفجّرت ثورة 1919طاقته الخلّاقة التي اكتسبت حرارتها من لهيب التمرّد الشعبي، واكتمل هدفها الإبداعي من طموح الثوار وأمانيهم الوطنية في التحرر. ولذلك كان البحث عن رواية مصرية، شكلا ومضمونا، وسيلة من وسائل تأكيد هذا الوعي، إبداعًا وتنظيرًا، فعل ذلك محمد حسين هيكل في تنظيراته عن "الأدب القومي" والمدرسة الحديثة، إذا استخدمت التسمية التي أطلقها يحيي حقي، فضلًا عن "جماعة الأدب المصري" التي نشرت بيانها الأول في ملحق جريدة "السياسة الأسبوعية" التي كان يرأس تحريرها محمد حسين هيكل في العشرينات، ولذلك فمن أدلجة النقد أن يأتي ناقد ماركسي أصولي، ويزعم أن كتابات هؤلاء الرواد وإبداعاتهم كانت نوعا من التبعية والتقليد للرأسمالية الأدبية والفكرية، فهذا حكم أبعد ما يكون عن الموضوعية والإدراك التاريخي لسياقات الظاهرة الأدبية لتلك الفترة.

ولم تكن التبعية والتقليد هما هدف هيكل، بالتأكيد، عندما تحدّث عن "الصب في قوالب غربية". فهو، قبل غيره، كان يعرف أن القالب سرعان ما يتشكّل بمادته، ويكتسب منها ما ينسبه إليها، وإلى سياق التشكيل في آن. ولذلك كانت روايته "زينب" نوعا من معارضة القالب الغربي والسخرية المضمرة من البطل الذي يظل غريبا ومغتربا عن قومه، فلا يستطيع اتخاذ موقف جذري من تخلق الواقع في قريته. ولذلك لا أزال أرى أننا بحاجة إلى إعادة نظر جذرية في روايات القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين، والتوقف عن التصنيف المستعار من روبن كولنجوود، في كتابه "فلسفة الفن"، حيث التمييز بين الفن الحق، وهو التعبير، والفن الزائف، وهو الهادف إلى التسلية والترفيه أو التعليم. وهو التصنيف الذي نقله عبد المحسن بدر، لا شعوريا، عن عبد الحميد يونس في كتابه "الأسس الفنية للنقد الأدبي". وفي الوقت نفسه، التوقف عن الصياغات الماركسية الأصولية التي لا تزال لها آثارها في النظر إلى إنجاز جيل 1919 الإبداعي والفكري بوصفه إنجازا لم يفارق دائرة الاتّباع الفكري الذي هو الوجه الآخر للتبعية السياسية، وهذا كلام لم يف إنجاز هذا الجيل حقه من الفهم، فانتهى به الأمر إلى صياغات ساذجة عن التبعية الفكرية. وهي صياغات لا أرى فارقًا جذريًا بينها وبين أدلجة النقد بواسطة الأصوليات الدينية التي تزايدت في العقود الأخيرة.

- 2 -

الواقع أن النقد الأدبي الأصولي هو أعدى أعداء النقد الأدبي بمعناه الخلّاق؛

فأصولية النقد الأدبي هي الوجه الآخر من الأدلجة. وقد سبق أن أشرت إلى أن الأدلجة هي النظرية حين تتحوّل إلى أقنوم جامد من انغلاق المفاهيم والأفهام. أما الأصولية فهي التمسّك الحرفي أو ضَيِّق الأفق بأصول هي نصوص موروثة، تغدو وحيدة الدلالة في أذهان من يقومون بتجميدها أو تثبيتها في معنى واحد لا تجاوزه، ولا يرون ممكنًا أو مقبولا غيره. وذلك على نحو ينفي أي فهم مخالف أو اجتهاد مغاير، إلى منطقة تحريم ممنوع الاقتراب منها، فيحول دون الرغبة في إعادة فتح أبواب الاجتهاد أو التأويل للنصوص الأصول، تلك التي يغدو الفهم الأصولي لها هو أصل كل فهم لاحق أو عيار كل تأويل متأخر. والنتيجة هي قمع كل اختلاف حول الفهم الجامد الذي يغدو أصلا بدوره، منطويا على علامات تحذير قمعية لكل من لا يقنع به، أو يفكر في غيره، أو يشك في سلامته. وعندما يتبادل الأصل والفهم الجامد له الوضع والمكانة، تغدو الدعوي إلى النيابة عن الأصل مبررة، وتحويل الفهم الجامد إلى أصل موازٍ منطقيا، وتبرير احتكار الحديث باسمه طبيعيًا. والحدّية كالوثوقية هي صفات الأصولي الذي سرعان ما يكتسب صفات التعصب والقمع الذي يمارسه على من يخالفه في الفهم وتفسير النصوص التي يدعي احتكار فهمها والحديث باسمها، ولا يتردد الأصولي في قمع المخالفين له في فهم، أو تفسير ما تصور أن معناه كتفسيره مقصور عليه وحده من دون غيره. وضيق الأفق والحرفية الجامدة كالنزعة النقلية المغالية والتقليد السلبي وكراهة الاجتهاد، أو العداء لأي تأويل مفتوح للنص، صفات إكمالية للأصولية حين تتمكن من الناقد أو النقد، فيغدو الناقد منغلقا على نفسه، متأبيا على الانفتاح علي غيره، أو الحوار معه حول أفهام أو تفسيرات مغايرة للنص الأصلي. ويغدو النقد معياريا، أسير آليات جامدة في الفهم، ومنتجًا لآليات قمعية، تحول دون المغايرة في مدى الفهم والتفسير، كي تبقي حركة التأويل حبيسة مدار مغلق من معنى واحد وحيد البعد. وتلك هي الدائرة التي تقارب ما بين أصولية قراءة النصوص الدينية وقراءة النصوص الأدبية إلى درجة تدني بهما إلى حالة من الاتحاد. والأصولية بهذا المعنى آلية عقلية في فهم النصوص بوجه عام، وتحويل هذا الفهم إلى سلطة قامعة لأي فهم مخالف أو تفسير مغاير. وسواء كانت النصوص الأصلية – الأصول– نصوصا بشرية أو سماوية، فالآلية العقلية واحدة. ولذلك يمكن أن يتبادل الأصولي الديني والأصولي المدني المواقع، ونعرف من تاريخنا الثقافي الحديث حالات من ذلك، تحوّل فيها الأصولي المدني إلى أصولي ديني، وذلك أمر ممكن، وتبريره يرجع إلى تماثل جوهر الآلية العقلية التي لا تتبدّل جذريًا. فما يجمع بين

تجلّيات الأصولي، أينما وجد، هو الانغلاق على فهم واحد جامد للنصوص الأصول، والانغلاق بهذه النصوص في مواجهة أي فهم مغاير أو تفسير مختلف.

وظنّي أن الناقد الأدبي الأصولي كالأصولي الاعتقادي بوجه عام في دائرة التمسك الحرفي بالنصوص الأصول، فهما متماثلان في ضيق الأفق العقلي بما يجعل الفهم نفسه معتقدًا جامدًا، لا يرى صوابا سواه. وعادة ما يغدو تعصب الأدلجة وجها آخر من التعصب النقدي على نحو يحيل كليهما إلى بديل للآخر الذي هو إياه بأكثر من معنى، فيغدو النقد المؤدلج نقدا أصوليا، والنقد الأصولي نقدا مؤدلجا. وسواء كنا في مدى هذه التسمية أو تلك فالنتيجة سلبية إلى أبعد حد، سواء في الفهم الجامد للأعمال الأدبية، أو التفسير المعوّج لها، والتقييم الظالم لأبعادها الإبداعية. ومن الممكن الاكتفاء بنموذجين لهذه الأصولية المؤدلجة، أو الأدلجة الأصولية. الحالة الأولى سياسية، تنتسب إلى حالة من حالات الماركسية ضيقة الأفق، والحالة الثانية دينية، تنتسب إلى السلفية الجامدة المنتسبة إلى الإسلام. ومن المؤكّد أن ما يجمع بينهما هو اتحاد الآليات العقلية في التفسير والفهم. والمجنى عليه في النهاية هو النصوص الأدبية وأصحابها، أو النصوص الدينية ومؤوّلوها العقلانيون أو الصوفيون.

أما الحالة الماركسية فتتمثّل في "جماعة الثقافة البروليتارية" التي أسسها أندريه الكسندروفتش ﭼدانوف (1896- 1948) بعد الثورة الروسية بهدف خلق ثقافة بروليتارية خالصة، نقية من شوائب البرجوازية. وكان من المفترض أن تكون هذه الجماعة معملا للإيديولوجيا البروليتارية الخالصة التي تؤسس لأدب بروليتاري حقيقي، يقوم بتمجيد العامل السوڤياتي في زمنه الجديد المفتوح على الأحلام الشيوعية الحماسية. وفي هذا السياق، دعا الشاعر المستقبلي ماياكوڤسكي إلى تدمير كل ما يتّصل بفن الماضي، مختزلا دعوته في شعار "احرقوا راڤاييل" يقصد الرسام الإيطالي الشهير في عصر النهضة، بوصفه نموذجًا لإرث الماضي الفني الذي يجب الخلاص منه لبناء الفن البروليتاري على أنقاضه. ومن هذا المنطلق، اتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفي سنة 1928 قرارًا بضرورة أن يخدم الأدب مصالح الحزب، وأرسل الحزب الكُتّاب لزيارة مواقع التشييد والبناء ليكتبوا روايات تمجّد إدارة الآلات. ووصل الأمر إلى ذروته في مؤتمر الكتّاب السوڤيات عام 1934عندما تبنى المؤتمرون رسميًا نظرية "الواقعية الاشتراكية" التي صاغها ستالين وجوركي صياغة أصولية، وأعلنها ﭼدانوف الذي استحق لقب سفاح الثقافة السوڤياتية

لجرائم القمع التي ارتكبها، أو أمر بارتكابها، ضد الكتّاب الذين قاوموا دعوته إلى التحزّب ضيّق الأفق. وهي دعوة اقترنت بتأكيده أن واجب الكاتب هو "تقديم تصوير تاريخي أمين ملموس للواقع في تطوّره "الثوروي" مع إبراز "مشكلة التحوّل الإيديولوجي"، وتعليم العمال كيفية تشرّب روح الاشتراكية". وكان معنى ذلك أن يصبح الأدب منحازا "ذا عقلية حزبية، ومتفائلا وبطوليا"، وأن يكتسب "رومانسية ثورية" تصور الأبطال السوڤيات في كل مجال من مجالات بناء المجتمع الجديد والدفاع عنه ضد أعدائه. وقد تجلّت أصولية مكسيم جوركي الذي أصبح ستالينيا، عندما أعلن انتهاء دور البرجوازية في أدب العالم، وانحطاط الثقافة العالمية منذ عصر النهضة. وقيل ما يشبه ذلك في بحث كتبه راديك بعنوان "چيمس چويس أم الواقعية الاشتراكية؟". ووصف البحث رواية چيمس چويس "يوليسيز" بأنها "كومة من الروث تعجّ بالديدان". وأدان البحث أحداث الرواية التي تدور سنة 1904، لأنها لم تشر إلى انتفاضة عيد الفصح في أيرلندا سنة 1916.

ولقد كانت وقائع هذا المؤتمر بداية لجرائم عديدة شهدها عهد ستالين ضد المبدعين بعامة والمثقفين الذين انطووا على إيمانهم بحرية الإبداع بخاصة، فقد أجبروا على الصمت، ومن لم يصمت كان من نصيبه السجن والنفي إلى سيبيريا، وذلك منذ أن قام ستالين بتأسيس "اتحاد الكتاب السوڤيات" الذي أصبح أداة مباشرة لسيطرة ستالين على الثقافة، خصوصا بعد أن أصبح النشر مقصورا على الأعضاء فيه، ومحظورا علي غيرهم، واستمر القمع باسم الماركسية التي تحوّلت إلى أصولية أدبية نقدية باسم "الواقعية الاشتراكية"، وظلّت تمارس قمعها إلى أن سقط ستالين. أما قبل ذلك فقد سقط الأدب السوڤيتي - استجابة إلى هذه الواقعية الاشتراكية - في هوّة التفاؤل الساذج والحبكة المتكررة. وانتحر ماياكوڤسكي سنة 1930. وبعد انتحاره بتسع سنوات، أدين فيسفولد بيير هولد المنتج المسرحي التجريبي الذي تأثر به برتولد بريخت، لأنه أعلن جهارا "أن هذا الشيء التافه العقيم المسمي الواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن". وقد اعتقل في اليوم الثاني لهذا الإعلان، وسرعان ما مات، واغتيلت زوجته (نقلًا عن تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، من ترجمتي).

ولقد تكرّرت تجلّيات هذه النزعة الأصولية في بعض ممارسات النقد الأدبي الماركسي في مصر، خلال خمسينات القرن الماضي، حين أصدر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما "في الثقافة المصرية" سنة 1955، تطبيقًا لمفهوم "الواقعية الاشتراكية".

وكانت النتيجة أن تحوّل فرانسوا مورياك (1885- 1970) إلى كاتب ضيق الأفق في حقل التجربة البشرية بالقياس إلى بلزاك (1799- 1850) الذي يحتضن المجتمع الفرنسي كله، بينما مورياك لا يستطيع أن يفارق نطاق الطبقة العليا في الجيروند التي يصور نفاقها وبشاعتها وانحطاطها الفكري والخلقي. ومأساة مورياك- فيما يقول العالم وأنيس- أنه لم يتقدّم خطوة واحدة بعد ذلك، فهو يلعن التجربة الإنسانية التي عاصر وجودها في الجيروند، "ولكنه لا يستطيع أن يرى في فرنسا أية قوة اجتماعية يمكن أن يضع فيها ثقته في مستقبل الإنسان". والمبدأ الأصولي الذي ينحاز إليه هذا الحكم النقدي هو انحياز الكاتب إلى القوى الصاعدة في المجتمع، وهي قوى الطبقات العاملة في فرنسا، حين كانت هذه الطبقات تقف في معركة الحرية ومن حولها حلفاؤها. ومورياك لم يكن "يريد أن يرى هذا" أو "يرى الأمل الذي يحيي الثقة في الإنسان ومستقبله". وهذا كلام معناه أن على الكاتب أن يكون ملتزما بتصوير الصراع الطبقي من ناحية، وأن يكون منحازا إلى الطبقات العاملة وحلفائها في هذا الصراع، متفائلا بمستقبل هذا الصراع من ناحية أخيرة.

وعندما يقوم العالم وأنيس بتطبيق هذا المبدأ الأصولي على ما كان إحسان عبد القدوس قد أصدره إلى عام 1955 من روايات، تكون النتيجة الأولى هي السؤال: "لماذا يختار إحسان كل أبطال قصصه أفرادًا في طريق الهاوية إلى الانحلال الخلقي والتعفن النفسي وتدهور الضمير؟ لماذا كانت الدعارة وبيع الأجساد بالمال موضوعا عاما في إنتاج إحسان الأدبي؟". إن إحسان يجيبنا بقوله: "لا أستطيع غير ذلك، فهذا هو الواقع". ولكن الواقع الذي يراه العالم وأنيس هو واقع "يعيش فيه ملايين من العمال والفلاحين والطلبة والموظفين يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدواوين في مصر التي يتصارع في ضميرها القلق والأمل، مصر التي حاربت في القنال ولا تزال تصارع دفاعا عن استقلالها وشرفها وحريتها". ويعني ذلك أن الكاتب ليس حرا في اختيار موضوعه، وأن هذا الاختيار لا بدّ أن يعكس موقفًا طبقيًا تقدميًا. ولولا الملامة لقال العالم وأنيس إن الروائي لا يمكن أن ينجح إلّا لو كان ماركسيا مؤمنا بديكتاتورية البروليتاريا. ومن المنطقي ألا يكون العالم وأنيس على ذكر من المبدأ الذي تبنّته الجماليات الماركسية الناضجة عندما أكدت أنه ليس من الضروري أن يتطابق الوعي الإيديولوجي والإدراك الجمالي. ولكن مثل هذا المبدأ لم يكن معمولا به في الواقعية الاشتراكية التي تقبّل مبادئها العالم وأنيس تقبّلًا أصوليًا، فكانت النتيجة تحوّل تطبيقهما الواقعية الاشتراكية إلى ممارسة أصولية.

وطبيعي أن ترى هذه الممارسة الأصولية في "أهل الكهف" للحكيم "مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل". ولذلك كانت "أهل الكهف قصة مصرية تعكس فهما مصريا للزمن، يرتبط بأشد العصور نكوصا ورجعية وتعسفًا، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب، ويحارب العقل والبصيرة، ويدافع عن الغيب واللامعقول". وطبعا ينعكس هذا الفهم الرجعي للزمن على فنية المسرحية التي تفتقد إلى التماسك الفنّي والحيوية، فالأفكار تتداعى في استدلال منتظم، ولكن المشاعر لا نبض فيها ولا حياة، والمنطق الفني للعمل يكاد يكون منعدمًا. حتى الوحدة الفكرية المفروضة على المسرحية تبدو كأنها مصدر ما فيها من جمال. "ولكنه جمال شاحب.. مريض".

وإذا انتقلنا من مسرحية الحكيم إلى رواية إبراهيم المازني "إبراهيم الكاتب"، وهي واحدة من روايات السيرة الذاتية بمعنى من المعاني، انتهينا إلى النتيجة نفسها، فالبطل إبراهيم هارب من الحياة. وهو نموذج لغيره من المثقفين البرجوازيين الذين يبعد موقفهم من الحياة عن أن يكون مبنيا على فهم موضوعي للحياة، وترتيب لمسؤولياته اجتماعيا على أساس هذا الفهم. والرواية مدانة باختصار لأنها تصوير لرؤية انهزامية، وبطل هروبي لا يتخذ موقفًا إيجابيًا. والعلاقة بين الرواية وصاحبها كالعلاقة بين الصورة وأصلها: "إن موقف إبراهيم في الحياة هو موقف المازني نفسه، هو موقف قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة والتفكير دائمًا في القبر".

ولا يبقي- بعد ذلك- سوى الموقف من الوجودية التي كان جيلي، في مرحلة من مراحل تكوينه، يرى فيها توسطًا مقبولًا ما بين الليبرالية والماركسية. ولكن هذه الوجودية تتحوّل من المنظور الأصولي للواقعية الاشتراكية (السوڤياتية أو الستالينية بلا فارق كبير) إلى "موقف عاطفي انفعالي من العالم والإنسان والتاريخ، وهي في الحقيقة عملية اغتراب... لا عملية التزام واستشعار بمسؤولية إنسانية حقيقية". وإذا كانت شعوب الأرض تتجمع - في الخمسينات- لتضرب الاستعمار العالمي الضربة الأخيرة، كي تحقّق حريتها الوطنية والاجتماعية، فمن الجبن بالطبع النكوص عن معارك التحرر الوطني، تحت وهم أن الوجودية طريق بين طريقي القطبين المتصارعين، الليبرالية الاستعمارية والماركسية التحررية، فالحق "إن الوجودية ليست طريقًا ثالثًا، كما يّدعي أصحابها، بين اليمين واليسار، بل هي طريق واضح للنكوص والهزيمة والرجعية".

وبالطبع لا بدّ أن تكون كفة عبد الرحمن الشرقاوي (الماركسي في هذه السنوات) بروايته "الأرض" أعلى في القيمة من كفّة نجيب محفوظ البرجوازي المنحاز للبرجوازيين الصغار مثله. واللافت للانتباه حقًّا في كتاب العالم وأنيس أن ممارستهما الأصولية في هذا الكتاب، كانت نتيجة نزعة ستالينية، غلبت على نظرتهما إلى الأدب رغم أن كتابهما صدر بعد عامين من موت ستالين سنة 1953، أي بعد تخلخل أصولية الواقعية الاشتراكية نفسها في الاتحاد السوڤياتي بدليل صدور رواية إيليا إهرنبرج "ذوبان الثلوج" سنة 1954 في موازاة نظرة تروتسكية أكثر انفتاحا، ظهرت في ردود الأفعال السلبية لأصولية كتاب "في الثقافة المصرية" داخل طوائف ماركسية مغايرة. ولا أدل على ذلك من مقال أبو سيف يوسف الذي نشره بعد صدور "في الثقافة المصرية" بعنوان "نقّادنا الواقعيون غير واقعيين" في مجلة "الثقافة الجديدة" القاهرية، في يونيو 1956.

والمفارقة الدالّة الأولى أن رواية "الأرض" لا يمكن حصرها في سجن "الواقعية الاشتراكية" كما سبق أن أشرت، فالمبادئ التي حدّد بها چدانوف الواقعية غير موجودة في "الأرض" التي لا تمجد العمال في المصانع، ولا تنتهي نهاية متفائلة ترهص بانتصار الطبقة العاملة، فلا طبقة عاملة أصلًا، وإنما مجموعة من صغار الملاك الزراعيين يتصارعون معه من أجل أرضهم التي سيأكلها الطريق الزراعي الجديد الذي تم التخطيط له إرضاء للباشا وتدميرًا لملكياتهم الصغيرة. وبالطبع تنتهي معركتهم بانتصار الباشا وهزيمة الفلاحين. وهي النهاية التي تؤكد أنه ما ظل نظام الاقطاع الزراعي قائمًا في مصر، فلا مستقبل فيها ولا حياة عادلة للفلاح. أما تقنية الرواية وطريقة تصوير الشخصيات، فكلها تنتسب إلي "الواقعية النقدية" الموروثة عن بناة الرواية الأوروبية في فضائها الممتد من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين.

أما المفارقة الدالّة الثانية أن محمود أمين العالم لم يمض طويلا في ممارساته الأصولية للواقعية الاشتراكية، فسرعان ما احتوته وأقرانه الماركسيين السجون الناصرية سنة 1959، وعانى معهم أفظع تجربة اعتقال استمرت إلى سنة 1964، وهي تجربة تظلّ وصمة سوداء في تاريخ الناصرية رغم نبل أهدافها الوطنية ومطامحها القومية. ويبدو أن سنوات السجن العديدة كانت سنوات مراجعة للأفكار والمبادئ الأساسية، بما فيها الخاص بالنظرية الأدبية والنقدية. وعندما خرج محمود أمين العالم من المعتقل، مع المصالحة الكبيرة بين الشيوعية المصرية والناصرية، كانت الواقعية الاشتراكية قد

غادرت المشهد الأدبي الماركسي، وتركت مكانها فارغا لتحتله نظرية "الانعكاس" في صيغها الناضجة في كتابات جورجي لوكاش (1885- 1971) الذي كانت كتبه الأساسية قد أخذت طريقها- مترجمة إلى العربية- إلى أبناء جيلي الذي ينتسب، في تأسيس وعيه، إلى الستينات التي عرفنا فيها كتابات لوكاش عن الواقعية الأوربية التي كان يرى في كبار كتاب القرن التاسع عشر البناة العظام للواقعية، كما عرفنا تباعد موقف برتولد بريخت (1898- 1956) عن لوكاش واختلافه الحدّي معه، وسعيه إلى تأسيس نوع جديد من الواقعية التي جسّد إبداعها مسرحه الملحمي، وصاغها نظريًا في كتب منها "الأورجانون الصغير للمسرح".

والحقيقة أن أفكار بريخت انتصرت بعد وفاته، وأسهمت في تقويض أصولية الواقعية الاشتراكية التي لم تجد لها مكانا في البيئات الماركسية الأوروبية التي كانت نافرة من الجمود الأصولي بحكم الميراث الديموقراطي الذي وجدت فيه، والذي سمح لها بحق الاختلاف في إطار التعدّدية الديموقراطية فكريا. ولذلك أخذ النقد الأدبي الماركسي في أوروبا مسارًا مختلفًا، وعرف أفقا مفتوحا من الخلاف الذي شهد رفض بريخت لما أسماه "توثين" لوكاش لواقعية القرن التاسع عشر، وبحثه عن واقعية معاصرة بحق، تليق بأوروبا مابعد الحرب العالمية الثانية. وفي موازاة بريخت، كان إرنست فيشر النمساوي يكتب عن "ضرورة الفن" و"الفن ضد الإيديولوجيا" الذي ترجم إلى الإنكليزية سنة 1969في موازاة الترجمة العربية اللاحقة لضرورة الفن سنة 1965. وكان ذلك في سياق عرفت فيه الثقافة العربية الحديثة ترجمة نزيه الحكيم لماركسية القرن العشرين سنة 1966و"واقعية بلا ضفاف" الذي صدر بالفرنسية سنة 1965 لروچيه جارودي، ولم تمض ثلاث سنوات حتى ترجمه حليم طوسون في القاهرة سنة 1968.

ولذلك عندما عاد محمود أمين العالم إلى ممارسة النقد الأدبي، كانت الرؤية النقدية قد تغيّرت تغيّرًا جذريًا، وأصبح العالم مدركا للفارق بين الوعي الطبقي والإدراك الجمالي، واعيا أنه ليس من الضروري أن يتطابق كلاهما، وأنه ليس من الحتم أن تكون ماركسيا كي تكون كاتبًا عظيمًا. فيكفي أن تكون مدركا لعلاقات الواقع وصراعاته، منحازًا إلى التقدم الإنساني بوجه عام. وكانت النتيجة أن سقطت اللافتة المهينة "كاتب البرجوازية الصغيرة"، وحلت محلها نظرة واقعية رحبة تبحث عن جماليات البناء وتشكيل دواله ومدلولاته. واتسعت النظرة النقدية وازدادت رحابة كي تستعير عناصر تقنية من النقد

البنيوي تستعين بها عينا العالم في إعادة النظر إلي "تلك الرائحة" التي كانت موضع شك قديمًا، وذلك كي تغدو بعض "ثلاثية الرفض والهزيمة" التي تضم روايات "تلك الرائحة" و"نجمة أغسطس" و"اللجنة".

ولكن عندما وصل محمود أمين العالم إلى تلك النقطة من التطوّر والانفتاح، كان المشهد السياسي الاجتماعي قد تغيّر في مصر التي كانت قد دخلت الحقبة الساداتية من ناحية، وعانت من تحالف السادات مع تيارات التأسلم السياسي التي وصلت إلى ذروتها سنة 1976، فاجتمع نقيضان في تحالف غير مقدس، أدّى إلى المزيد من التسلط السياسي الذي فرض على أمثال محمود العالم الهجرة إلى فرنسا، بعيدا عن سطوة أصولية دينية صاعدة، متحالفة مع تسلطية سياسية، أسرفت في البعد عن أحلام الوطن الذي بدأ مثقفوه الأحرار يدخلون في صدام مع أصولية دينية قمعية، كان لها ضحاياها من المثقفين الذين نالهم الضر أو اغتالتهم يد الإرهاب الديني.

وكانت البداية هي السادات نفسه الذي اغتاله حلفاؤه الذين لم يتردّدوا في تكفيره، واغتياله في ذكرى انتصاره في السادس من أكتوبر 1981. ولم يتوقّف الأمر في زمن مبارك، فسرعان ما ظهرت يد الإرهاب الديني كي تقتص من المثقفين والمبدعين الذين تصدوا للتعصب الديني والتطرف الاعتقادي. وكانت النتيجة أن اغتالت يد الإرهاب الديني فرج فودة داعية الدولة المدنية في مصر في الثالث من يونيو 1992، واغتيل المبدع الجزائري عبد القادر علولة في العاشر من مارس 1994، وحدثت محاولة اغتيال نجيب محفوظ في الرابع عشر من أكتوبر 1994، وحكمت المحكمة التي يرأسها قاضٍ أصولي بالتفرقة بين نصر أبو زيد وزوجه في أغسطس 1996. والحق أن هذه الأسماء نماذج لضحايا الإرهاب الديني الذي كان نتيجة للأصولية الدينية التي نصَّب ممثلوها أنفسهم نوابًا عن الدين الإسلامي، وجعلوا من أنفسهم قضاة يحكمون على من يخالفهم بالكفر والإلحاد. وهو أمر ينتج عن نظرة بالغة الضيق والحرفية إلى الدين، لا تعرف معنى التسامح وإيثار اليسر على العسر، ولا قيمة الاجتهاد التي يؤجر عليها المسلم حتى لو أخطأ، ولا حتى افتراض حسن الظن بالمسلم، وهو الأمر الذي دفع الإمام مالك إلى القول المنسوب إليه "لو صدر قول من قائل يحتمل الكفر من تسعة وتسعين وجهًا، ويحتمل الإيمان من وجه واحد، حمِلَ على الإيمان، ولم يحمل على الكفر".

وتقديري أن نزعة التكفير التي تميّزت بها الأصولية الدينية المنسوبة إلى الإسلام

(وإلى غيره) ترجع في جانب منها إلى توقف الاجتهاد الديني، وتراجعه حتى عن المستوى الراقي الذي وصل إليه الخطاب الديني للإمام محمد عبده وبفضله إلى أفق مفتوح في الموقف من فنون الرسم والنحت والتشكيل. وللأسف، فإن أحدا من رجال الدين الإسلامي، في حدود ما أعرف، لم يبدأ من النقطة التي انتهى إليها الإمام محمد عبده، فينظر إلى قضايا الآداب والفنون من منظور تأويلي رحب. أعني تأويلًا يمايز بين " الموضوع"الذي يبدو غير أخلّاقي أو حتى إلحادي وكيفية المعالجة له، أو حتى الغاية الأخلّاقية منها، ذلك لأنه من الممكن أن يقدم روائيا شخصية منحرفة أخلّاقيًا أو دينيًا، لكن على نحو ينطوي على هدف أخلّاقي أو حتى ديني. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، هناك التأويل المجازي الذي توسع فيه المعتزلة وغيرهم من علماء الكلام في تأكيد معاني التنزيه والتوحيد التي أحالت معاني الآيات "المتشابهات" إلى معان متساوقة مع مبادئ التنزيه والتوحيد والعدل. والسؤال الذي يفرض نفسه: لماذا لم ينهض من علماء الدين المهتمين بالآداب والفنون من يواصل المضي في طريق الاجتهاد الذي يفتح أفق الخطاب الإسلامي المعاصر لأنواع الإبداع على نحو أكثر انفتاحا وجسارة. ولكن يبدو أن هذا أمر يستدعي جسارة فكرية، لا تسمح بها شروط الواقع العربي المعاصر، وهو واقع لا يزال محاصرًا بين مطرقة الاستبداد السياسي وسندان خطاب التأسلم الذي تحوّل إلى إرهاب ديني.

ولذلك فالمرء لا يمكن إلّا أن يحمد للدكتور أحمد كمال أبو المجد جرأته على تقديم طبعة الشروق لرواية "أولاد حارتنا" التي كفّرتها الجماعات الإسلامية، ومضت معها في الاتجاه نفسه، طوائف مختلفة من ممثلي الفكر الإسلامي في أصوليته المنغلقة، وهو التكفير الذي دفع بعض شباب "الجماعة الإسلامية" التي أصدرت فتوى التكفير إلى اغتيال نجيب محفوظ. وكان يمكن لجريمة الاغتيال أن تتم لولا رعاية الله وعنايته التي أنقذت نجيب محفوظ من جريمة الاغتيال. وقد ذكرت تفاصيل موقف الأصولية الإسلامية الجامدة من روايات نجيب محفوظ في كتابي عنه (نجيب محفوظ - الإنجاز والقيمة، القاهرة 2010)، ولذلك فلا حاجة لي بتكرار ما قلت، فالأهم منه هو الدعوة إلى خطاب ديني عقلاني مفتوح، يؤكد مبدأ الاجتهاد، والتسامح، وحسن الظن بالمسلمين، ويتوسع بمفهوم المجاز بما يدني به والرمز إلى حال من الاتحاد، ومن ثم تأسيس معرفة تأويلية دينية جديدة، تدعم حرية المبدع ولا تخنقها، وتفتح أبواب التفسيرات الجسورة لكل ما هو حمّال أوجه، أدبياً أو فنيًا، على أفق بالغ الرحابة من يسر الفهم لا عسر سوء الظن.

الدوران في دائرة الآخر

1 - ملاحظات استهلالية

قضية المؤثّرات الأجنبية في نقدنا العربي الحديث والمعاصر هي جزء لا يتجزأ من قضية "الأنا" و"الآخر" التي تنطوي على علاقاتها المتميّزة وعلي خصائصها النوعية التي تشترك فيها القضايا الجزئية التي تتفرع عن القضية الكلية، وتغدو أوجهًا متعدّدة لها. وقد بدأت علاقة الأنا بالآخر منذ اللحظة التي دقّت فيها مدافع نابليون أهرام مصر سنة 1798، مستهلة مرحلة مغايرة من التاريخ المصري العربي. وقد كان الوعي بتقدم الآخر وتفوّقه بمثابة المرآة التي رأت فيها الأنا القومية مدى تخلّفها عن الركب الحضاري العالمي الذي باعد ما بينها وبين التقدم من ناحية، وأثار فيها رغبة اللحاق بهذا الركب وعدم التخلّف عنه من ناحية موازية. ومنذ هذه اللحظة، أصبح الوعي بتقدم الآخر وتفوقه الوجه المصاحب للوعي بتخلّف الأنا وضعفها، وذلك على نحو حدّد طبيعة العلاقة المتوترة بين طرفين: أولها متقدم، منتصر، صاعد، لا يتوقّف عن الصعود. وثانيها متخلّف منهزم هابط، أخذ يعي مدى انحداره. والنتيجة هي ما أصبحت تنطوي عليه العلاقة من استجابات لم تخلُ من التوتر والرفض والتذبذب ما بين القبول والرفض. وبقدر ما عاود مبدأ ابن خلدون عن ولع المغلوب بتقليد الغالب الظهور، في مدى علاقة الأنا المتخلّفة والآخر المتقدّم، انبثقت رغبة المقاومة في الحضور، خصوصًا حين كانت الأنا القومية تستعيد ماضيها الزاهر الذي بدأت من نهايته الحضارة الأوروبية، وواصلت السير من حيث انتهت الحضارة العربية الإسلامية، ماضية في طريقها الصاعد الذي بدا أنه لا نهاية لإمكانات تقدمه.

ولم تنفصل هذه الاستعادة، في المرحلة المتأخرة، عن وصول حركات التحرر من الاستعمار إلى خاتمتها الطبيعية، وتأسيس خطاب مابعد الاستعمار الذي يضع خطاب

الاستعمار القديم والجديد موضع المساءلة. وهو الحقل المعرفي الذي رعاه بالدرجة الأولى أبناء المستعمرات الذين عاشوا في العالم المتقدم وتعلموا فيه، وواصلوا نقدهم لهم، جنبا إلى جنب أبنائه الذين تمرّدوا على نظريات التبعية، وقرّروا أن ينضموا إلى الحركة الطليعية لأبناء المستعمرات السابقين في "الرد بالكتابة" إذا جاز لي أن أستخدم عنوان الكتاب الذي كتبه كل من بيل أشكروفت وجاريث جريفيث وهيلين تيفن وترجمته شهرت العالم، ونشرته المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2006.

لكن كان حتمًا على الأنا القومية، قبل ذلك، وفي الغالب الأعم من السياق المتابع لحركة النقد الأدبي في العالم العربي، أن تدور في دائرة الآخر إذا أرادت اللحاق به، أو التنافس معه يوما. وقد بدا واضحا أن الدوران في دائرته هو الوسيلة الوحيدة للسير في طريق التقدم الذي مضى فيها أشواطًا وأشواطًا، وذلك على نحو تتّسع معه هوّة المسافة بين تقدمه المتزايد من ناحية، وتخلّف الأنا الذي يتزايد مع وضع "محلك سر" من ناحية مقابلة.

وكان الدوران في دائرة الآخر، ولا يزال، وضعًا أفضل من وضع التبعية السلبية التي يلزم عنها فكريًا وضع الاتّباع الذي يُفضي، بدوره، إلى التقليد والمحاكاة.. إلى آخر كل ما ينتقل بالأنا من وضع الدوران في الدائرة إلى وضع الخانع الذليل الذي لا يملك حرية الإرادة أو الحركة، أعني أن وضع الدوران في الدائرة يمكن أن ينطوي على إمكانات الموازاة، والأخذ والرفض، وذلك في المدى الذي يمكن أن يُسهم به جهد الأنا القومية وطموحها إلى توسيع مدار الدائرة لتمنح نفسها المزيد من حرية الحركة، ومبادرة الفعل الابتكاري داخل الدائرة التي يمكن تقليص معنى القيد من صفاتها. وقد كان واضحا، ولا يزال، أن هذا الوضع سيظل قائمًا ما ظلت أدوات إنتاج المعرفة وعلاقاتها لم تصل بعد، في عالم الأنا القومية، إلى درجة القوة وإمكان الاستقلال التي تتيح لها الخروج من الدائرة وإنشاء دائرة خاصة بها، موازية أو منافسة، تنطوي على قدراتها المتحررة تماما في مدى الإبداع الذاتي. وإلى أن يحدث ذلك سيظل مجال النقد الأدبي العربي، مثله مثل غيره، دائرا في دائرة الآخر، ليس بمعنى التابع المذعن، أو في إطار التبعية التي تعني الاتباع، ومن ثم التقليد والمحاكاة، وإنما في دائرة تسمح بحرية الحركة، لكن داخل المحيط الكبير الذي لا يزال متحكمًا في الإيقاع المتغيّر لحركة الأنا التي فرضتها شروط لا تزال قائمة.

ولم يكن من الغريب – في هذا السياق – أن تكون علاقات المعرفة المادية العملية،

في أخذ الأنا عن الآخر، هي البداية التي تبعتها علاقات المعرفة الفكرية والأدبية، ولذلك كانت أولى البعثات إلى الغرب متّصلة بالمجالات العملية والعلمية التي تفوّق فيها الغرب، وتبعها، في استهلال النهضة، ما ارتبط بالفنون والآداب، وكان يجمع بين العلاقات الأولى والثانية الوعي بضرورة الأخذ عن الآخر أسباب تقدمه، والنظر إليه بوصفه الإطار المرجعي والبوصلة الهادية لكل محاولات التقدم أو الإصلاح التي أصبح هذا الغرب مثلها الأعلى وسبيلها الوحيد.

ولم يكن من المستغرب - والأمر كذلك - أن تقع النهضة العربية في شباك المركزية الأوروبية بمعنى أو غيره، خصوصا في المجالات التي انطوت على التسليم بسبق التقدّم الأوروبي في الوجود والرتبة. وبقدر ما كان هذا النوع من التسليم مضمرا ومعلنا، في كتب الرحلة إلى أوروبا، خلال القرن التاسع عشر، حيث الانتقال المعترف به من عوالم التخلّف إلى عوالم التقدم، في تجاوب المعنى المعرفي والجغرافي للرحلة، كان التسليم نفسه معلنًا ومضمرًا في التعريف بالمجالات التي تبدأ من الفنون الجديدة (الباليه، الأوبرا، المسرح)، ولا تنتهي بالمجالات التي بهرت الوعي المرتحل، فتحدّث عن فوائدها، وذلك في موازاة الحديث عن التضاريس الحضارية المتباينة لعوالم التقدم التي بدأت من باريس "فترينة الدنيا"، وامتدت إلي غيرها من العواصم الأوروبية التي كتب عنها أمثال رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق، وعلي مبارك، وفرانسيس فتح الله المراش، وعشرات غيرهم. ولذلك لم يشعر رفاعة الطهطاوي بغضاضة في أن يحدثنا عن "التياترات" الباريسية، وعن فائدة المسرح في حياة الجماعة، وذلك في موازاة الفنون الأخرى التي أكمل الحديث عنها تلميذه علي مبارك الذي أنطق على لسان شيخه "علم الدين" المزيد من أنواع المعرفة. وكان ذلك في موازاة التعريف بفن المسرح الشعري الذي سبق إلى النظم فيه أحمد شوقي (1868- 1932) في بعثته إلى فرنسا ما بين سنتي 1989- 1991 بعد ما يزيد على ربع قرن (ثمانٍ وعشرون عامًا على وجه التحديد) من ذهاب الطهطاوي إلى باريس.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكتب الطهطاوي عن المعارف الباريسية المختلفة، مستخلصًا منافعها التي رأى فيها فائدة للارتقاء ببلده، فتحدّث عن كل شيء ابتداء من الفنون والآداب وليس انتهاء بالسياسة والدستور. وكان رفاعة في ذلك يعاني من الصعوبة الطبيعية التي تواجه كل ناقل أوّل من ثقافة متقدمة إلى ثقافة أقل تقدًا، يلجأ إلى أنواع من التعريب الاجتهادي (التياترات، الاسبكتاكلات، الشَّرْطَة،... إلخ) إذا صعب عليه إيجاد

المرادف العربي الدقيق، فما كان يعنيه بالدرجة الأولى هو نقل المفهوم الجديد وتقديمه إلى أبناء لغته. وكان تصرفه اللغوي في أنواع التعريب التي اهتدى إليها موازيا للكيفية التي كان عقله يتمثّل بها هذا الجديد ليعيد إنتاجه بأدوات الإنتاج المعرفية في ثقافته. ولم يكن ذلك بعيدا عن أفق الاستقبال الذي يحدد كيفية أخذ اللاحق من السابق، وتحوّل ما ينتسب إلى لغة وثقافة غدت أصلا للتقدم، إلى لغة وثقافة تسعى إلى مجاوزة التخلّف واللحاق بالمتقدم. وكان ذلك في سياق يبدأ ولا يفارق دائرة الاختيار التي تتراوح ما بين القبول والرفض، ولا تفارقها إلّا إلى استكمال أدوات الفهم وعمليات التمثّل. وكان الفهم في هذه الدائرة، ولا يزال، تملكًا للمفهوم وقدرة على رؤيته خلال عدسات مغايرة تسقط عليه ضوءها وتقارب ما بينه وبينها.

ولم يكن من الغريب، والأمر كذلك، أن يصبح كل أخذ عن الغرب نوعا من التأويل وإعادة الإنتاج، أعني التأويل الذي يُعيد تفسير معطيات التقدم لتوظيفها في مجالات، قد تتأبى على تقبلها إلّا بنوع من التبرير الذي لا يخلو من معنى التحوير، ولا يكتمل إلّا بقياس الجديد على قديم يشبهه بمعنى أو آخر، وذلك في نوع من إعادة الإنتاج التي يغدو بها الوافد الغريب مقبولا من جسم الثقافة المحلية (الوطنية) دون رفض له أو مقاومة لوجوده فيها.

ولذلك انطوت كل عمليات الأخذ عن الآخر على أبعاد هرمنيوطيقية، خاصة بالتفسير والتأويل. وهي عمليات تحكمها الآليات الخاصة بعقل الآخذ، ومن ثم أبنيته الثقافية، وذلك بوصفها العنصر الفاعل في القبول أو الرفض، فضلا عن تحديد القيمة والمكانة. وكان في ذلك البداية التي تحوّلت إلى مبدأ مستقر، ثابت، مبدأ يمكن أن نصوغه - مع كثير من الاحتراس - في السطر الشعري الذي يقول: نحن لا نأخذ إلّا ما نعطيه. وهو سطر شهير من قصيدة كولردج "أنشودة إلى الكآبة" تومئ دلالته إلى الدور الفاعل للذات في عملية فهم موضوعها، وأن الفهم كالتفسير من منظور هذه الذات التي لا ترى إلّا بعدساتها التي تُسقط لونها على كل مدركاتها. والنتيجة هي أن كل جيل من الأجيال المتتابعة التي ظلّت، ولا تزال، تأخذ عن الغرب المتقدم في ضوء ما يعطيه كل جيل، لا يأخذ إلّا ما يتجاوب والبنية العقلية السابقة الوجود. والعكس صحيح بالقدر نفسه، فما كان يمكن للعقل الإحيائي العربي، الغارق في تراثه الشعري والمعتز به إلّا أن يأخذ عن الكلاسيكيات التي تناسب نزوعه العقلاني من ناحية وموروثه الذي كان يحدد له دائرة المقروء والمفهوم والمقبول.

2 - دلالات البداية

عندما ذهب رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1873) إلى فرنسا في البعثة الأولى التي أرسلها محمد علي باشا الكبير، بوصفها إحدى لوازم التقدم التي تقلّل الهوّة الحادّة بين الغرب المتقدم والشرق المتخلّف، لم يكن في ذهنه إلّا ما سبق أن تعلمه من الأزهر بوجه عام، ومن عقلانية أستاذه حسن العطار بوجه خاص. ولذلك لم يأخذ رفاعة - في تخليصه لإبريز باريز - كل ما وجده، وإنما انحاز، منذ اللحظة الأولى، إلى ما يتناسب مع تكوينه الفكري، أو ما رأى فيه تشابهًا مع النزعة العقلانية التي انطوى عليها، وذلك في ضوء مبدأ المثاقفة الذي يؤكد أننا لا نقبل إلّا ما نجد له صدى في ما تركّبت عليه أذهاننا بمعنى أو آخر. ولذلك لم يكن من الغريب أن يرى رفاعة في الدستور الفرنسي نوعا من الشوري، وألا يرى في الأدب الفرنسي أدبا عاليا، فالأدب العربي ظل الأعلى في وعيه، كالفصاحة المقصورة على العرب الذين ذهبوا بالبلاغة والشعر. أما الشعر الفرنسي، فقد ازورَّ عنه رفاعة، وذلك على نحو دفعه إلى أن يستشهد بقول القائل:

إلى العربيِّ مِلْ في نظم شعر فذاك لسان أرباب الكمال

وكان الطهطاوي الذي استشهد بهذا البيت معاصرًا، في سنوات إقامته الفرنسية (1826 - 1832)، لشعراء من طراز لا مارتين (1750 - 1869) وفيكتور هوجو (1802 - 1869) وألفريد دي موسّيه (1810 - 1875) وتيوفيل جوتييه (1816 - 1872)، لكن من الواضح أنه ظل على تحيزه للشعر العربي، ولم يقبل إلّا على الكلاسيكي بوالو (1636 - 1711) الذي عرف أن له نظمًا بعنوان "فن الشعر"، تولى تعريب بعض أناشيده تلميذه محمد عثمان جلال في مجلة "روضة المدارس" التي أنشأها رفاعة في القاهرة، بعد سنوات من عودته. أما خارج دائرة الإبداع الشعري، فقد ظل رفاعة ملتزمًا بإطاره المرجعي العقلاني الذي يقوم على المبدأ الاعتزالي "التحسين والتقبيح العقليين" الذي لا يتناقض والشريعة، فيؤكد في "تخليص الإبريز" أن الفرنساوية من الفرق التي تعتبر التحسين والتقبيح العقليين... ويعتقدون أنه لا يمكن تخلّف الأمور الطبيعية أصلا، و"أن الأديان إنما جاءت لتدل الإنسان على فعل الخير، واجتناب ضده، وأن عمارة البلاد وتطرق الناس وتقدمهم في الأدب والظرافة تسدّ مسدّ الأديان، وأن الممالك العامرة تصنع فيها الأمور السياسية كالأمور الشرعية".

والنتيجة الطبيعية لتقبّل هذا المبدأ العقلاني الإسلامي (الاعتزالي) وتصوره إطارا مرجعيًا في الأخذ والقبول هو نفسه الذي دفع رفاعة إلى قراءة "روح الشرائع" لمونتسكيو الذي رآه "أشبه بميزان المذاهب الشرعية والسياسية ومبني على التحسين والتقبيح". ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل جعل رفاعة المبدأ نفسه إطارا مرجعيا في الحكم الذي يعني القبول أو الرفض من ناحية، وفي توجّهات علاقات المثاقفة التي تنطوي على تبادل علاقات التأثر والتأثير من ناحية موازية.

وقد ترتّب على ذلك الأخذ عن المقبول الراسخ الذي تقبله العقل الفرنسي وأقره بوصفه داخلا في الثوابت المعترف بها من الغالبية، خصوصًا تلك التي يمكن تبرير قبولها أو رفضها على أساس من المبدأ العقلاني نفسه، والنتيجة هي إقبال رفاعة على "الكلاسيكي" " المستقر" الذي اكتسب من التصديق والقبول ما جعله أصلًا تقرّه أكثرية العقول. وكان من المنطقي – في الوقت نفسه – أن يتردّد رفاعة في قبول الجديد الذي لم يستقر، ولم يتحوّل إلى ثوابت ثقافية (فرنسية).

ولم يكن هذا المبدأ العقلاني بعيدا عن رفاعة بعد عودته من باريس، وارتفاع مكانته في عصر محمد علي. وانحدار هذه المكانة في عهد عباس الأول الذي أرسله إلى الخرطوم – السودان – في ما يشبه النفي، فتعزى رفاعة بترجمة رواية فينيلون (1651-1716) "مغامرات تيليماك"، وهي رواية تعليمية كتبها فينيلون لدوق بورجوني، قاصدًا بها إلى ترقية الحسّ الأخلاقي لدى الأمير الشاب وعونه على معرفة تاريخ الأدب اليوناني، عبر ملاحمه الأساسية. وكان دالًّا ألا يختار رفاعة روائيا عاصره في فرنسا، أو فرض نفسه عليه أثناء إقامته التي امتدت لأربع سنوات (1830 – 1834). ولا أعرف هل سمع فيها عن أعلام القصة الفرنسية الذين عاصرهم أثناء إقامته، تلك التي لم يدخر منها سوى رواية رجل الدين فينيلون التعليمية، فترجمها وحدها، متجاهلًا أعمال كُتّاب من طراز ستندال (1783 – 1842) وفلوبير (1821 – 1880) وڤيكتور هوجو (1802 – 1885) صاحب "البؤساء" و"أحدب نوتردام"، ولا أستبعد أن يكون إيثاره اختيار فينيلون هو الطابع الملحمي لروايته الذي يمكن أن يكون أثار خيال رفاعة بتشابهه مع الملاحم والسير الشعبية التي عرفها أو سمع عنها.

الطريف أن انحياز رفاعة إلى الشعر العربي لم يكن يختلف جذريًا عن انحياز أحمد شوقي الذي ظل محافظا على علاقته الحميمة بأسلافه من الشعراء العرب، حتى أثناء

إقامته الباريسية، فلم يكن يفارقه ديوان المتنبي حتى في سنواته الباريسية، في ما يروي عنه صديقه الأمير شكيب أرسلان في كتابه الدال "شوقي أو صداقة أربعين عاما". وقد ظل شوقي منطويًا على تفضيل الشعر العربي. ولولا ذلك ما نظم بفصيح العبارة أبياته التي تقول:

واللـــه ما موســـــي وليلاتـــه	ولا "لمرتـــــين" ولا "جـيرزيل"
أحق بالشعـــــر ولا بالهـــوى	من قيـس المجـنون أو من جميـل
قد صـوروا الحـــب وأحـــداثه	في القـلب من مسـتصـغر أو جلـيل
تصويـر من تبـقى دمـي شـعــره	في كل دهــر وعلــى كـل جـيل

وهي أبيات دالّة على امتلاء وعي شوقي بتراثه الشعري من ناحية، وعدم استعداده الإضافة إلى هذا التراث إلّا ما يجانسه ولا يخرج عليه من ناحية مقابلة.

ولذلك لا يختلف موقف أحمد شوقي الشاعر (1868 - 1931) في رحلته الباريسية عن موقف رفاعة في الرحلة نفسها (1826-1832) كثيًرا. إذ يحكي ابنه حسين شوقي في كتابه "أبي شوقي" أنه كان يسافر مع أبيه إلى باريس، وبعد أن يستقر بهما المقام، يذهبان إلى مقهى داركور بميدان السوربون بالحي اللاتيني، في نفس المكان الذي كان يجلس فيه وهو شاب. وحدّث شوقي ابنه عن ذكرياته في هذا المقهى الذي رأى فيه الشاعر الفرنسي الشهير ڤرلين الذي كان لا يكف عن الشراب لحظة، وكانت الخمر تتساقط على ذقنه فلا يعني بمسحها، إذ كان شاعرًا بوهيميًا. وكان طلبة السوربون الذين يمرون بين يديه وهو على تلك الحالة يرفعون له قبعاتهم إجلالا له، في حين كان هو لا يشعر بمكانهم، إذ يكون سابحًا في عالم الخيال.

ومن الواضح أن هذه الحكاية كلها عن ڤرلين يسوقها الأب والابن بوصفها نادرة عن شاعر بوهيمي لا تكف الخمر عن التساقط على ذقنه، وهو غير واعٍ بما حوله، فحضور الشاعر ڤرلين أقرب إلى حضور الطرفة العجيبة التي تثير الاستغراب، لا الإعجاب الذي يبعث على التأثر. ولذلك لم يعرف شوقي شيئًا ذا بال عن ڤرلين (1844 - 1896) ولا أقرانه الذين أسهموا في الحركة الرمزية ابتداء من مالارميه مرورا بهنري دي رينييه وموريّاس وليس انتهاء بكلوديل أو بيچي.

ولذلك لا أستبعد أن يكون أحمد شوقي قد جهل اسم رامبو في سنوات إقامته في باريس التي وصل إليها بعد حوالي سبعة عشر عامًا من إصدار رامبو لعمله المدوّي "فصل

في الجحيم" سنة 1873. وقس عليه غيره من ممثلي الحركات الشعرية الرمزية والطليعية التي لم يقترب منها شوقي، وظلّ في الدائرة الأقرب إلى مدى أفق استقباله، فبحث عن المستقر الذي ترسّخت مكانته، فقرأ وتأثر بالشاعر لافونتين (1621 - 1695) ولا مارتين (1790 - 1869) وڤيكتور هوجو (1802 - 1885) وغيرهم من الذين استقرّت مكانتهم، وأصبحوا أعلاما على اتجاهات راسخة، الأمر الذي جعل من الطبيعي لشوقي أن يتأثر بالقصيدة التاريخية لهوجو، ووصف الطبيعة وبخاصة "البحيرة" للامرتين و"حكايات الأطفال" عند لافونتين.

ويؤكّد مثال شوقي ورفاعة أن المرتحل من الشرق إلى الغرب لا يأخذ من الثاني إلّا الأقرب إلى تركيبه الوجداني العقلي قبل رحلته إلى الخارج، حيث الحضور المغاير للآخر الذي يفرض نفسه على الأنا بوصفه منبع التقدم ومركزه، والإطار المرجعي للقيمة الموجبة في أنواع الإبداع المختلفة. ولا تنفصل عن الملاحظة الأولى ملاحظة ثانية، تتصل بصفة التبعية التي تدور فيها علاقة الأنا بالآخر الأوروبي (الذي تحوّل ليصبح الآخر الأوروبي الأمريكي فيمابعد). هذه الصفة الأخيرة تفسّر معنى التعاقب الزمني في علاقة التابع/ المتبوع التي ظلت علاقة متقدم بمتخلّف، ولذلك لا نُدهش أن أمثال أحمد شوقي ورفاعة الطهطاوي لا يتأثرون بالمعاصرين لهم، في المركز الأوروبي، وإنما يتأثرون بالذين باعدهم الزمن، ووضعهم موضع النموذج الواجب النقل عنه أو الاتّباع له. هكذا، عرف رفاعة رواية فينيلون بعد ما يقرب من مائتي عام على صدورها. وانجذب شوقي إلى مالارميه وهوجو ولافونتين بعد سنوات عدة من وفاتهم. ويعني ذلك أن علاقة الأنا بالآخر بقدر ما كانت تنطوي على معنى من معاني التبعية، في عملية المثاقفة، كانت تنطوي على فاصل الزمن الذي يطول أو يقصر، ولكن بما يجعل المأخوذ عنه ثابتًا، راسخًا وشائعًا، في ثقافته.

ولا غرابة - والأمر كذلك - أن ينتظر أمثال جان جاك روسو وڤولتير أمثال محمد حسين هيكل وطه حسين، وأن يتباعد الفارق بين صدور الأصل والترجمة إلى مسافات زمنية يمكن أن نحسبها بالمئات، أحيانًا، والعشرات في أحيان أخرى، وقسْ على ذلك برناردان دو سان بيير الذي ترجم المنفلوطي روايته "بول وڤرچيني" تحت عنوان "المنى والأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة". وهو عنوان مسجوع لا يختلف كثيرا عن سجع عنوان الترجمة في "مغامرات تيلماك" التي ترجمها الطهطاوي تحت عنوان

"مواقع الأفلاك في وقائع تيلماك"، وهو عنوان مسجوع آخر، لا يختلف عن غيره من العناوين التي لم تفارق السجع الذي ظل مهيمنًا، رغم اطّراد تقدم النثر الأدبي في القرن التاسع عشر وتأثره بلغة الصحافة وقضايا الحياة اليومية التي حطّمت أغلال السجع في النهاية.

ولكن الترجمة مسجوعة العنوان تومئ إلى خاصية أخيرة في علاقة الأنا بالآخر، في هذه المرحلة الباكرة من الحياة الأدبية في عصرنا الحديث، فتسجيع العنوان هو عملية إعادة إنتاج بأكثر من معنى. ولذلك نلاحظ الدور التمثيلي الذي تقوم به الترجمة في إنطاق المسكوت عنه من الخطاب الاجتماعي الثقافي الاعتقادي في الثقافة واللغة المنقول إليها. ولولا ذلك ما استطاع رفاعة تسريب مؤاخذاته على مثالب الحكم المطلق من خلال "وقائع الأفلاك". ويتولى بطرس البستاني تسريب معتقداته المذهبية في ترجمته الباكرة لكتاب "روبنسون كروزو". ولا شك أن رفاعة طالع رواية فينيلون دون غيرها من أعمال أجيال من الكلاسيكيين العظام (كورنايّ، باسكال، لارشفوكو، مدام دو لا فابيت، مدام دي سيفينييه). لكن من دون أثر يُذكر لأمثال موليير، أو راسين، أو لافونتين، أو غيرهم من الأدباء الفرنسيين الذين يُفترض أنه سمع عنهم، ولعله تأثر ببعضهم بعض التأثر، لكن من دون أن يصل واحد منهم قط إلى ما يحرضه على نقله أو تقديمه لثقافة وطنه. ورغم أن رفاعة عرف المسرح الفرنسي، وكتب عن أهميته في جملته الحكيمة "إنما تصلح العوائد باللعب" فإنه لم يُقْبِل على ترجمة المؤلفين المسرحيين البارزين في سنوات إقامته في باريس، وترك المهمة لتلامذته الذين أشرف على تخريجهم في مدرسة الألسن.

ولا يختلف وضع النقد الأدبي، أو البلاغة، في هذه المرحلة عن غيره، فَعَمَلٌ من مثل "فلسفة البلاغة" الذي كتبه جبر ضومط في أواخر القرن التاسع عشر، و"علم الأدب بين الإفرنج والعرب" الذي نشره محمد روحي الخالدي في مطالع القرن العشرين (تحديدا في 1904)، وأخيرًا "منهل الورّاد في علم الانتقاد" الذي كتبه قسطاكي الحمصي، ومقدّمة سليمان البستاني عن الإلياذة، كلها كتب نقدية تعتمد على مصادر أوروبية، ذات صلة بثقافة المركز الذي يفرض على الأطراف موقف التبعية.

ولذلك لم يكن ما يحدث في المدى الأدبي الإبداعي يختلف كثيرا عن نظائره في المدى النظري والتطبيقي الخاص بالنقد الأدبي، ولا أدل على ذلك من أن نقّاد الإحياء

ظلّوا في الدائرة الكلاسيكية في كل ما كتبوه عن "الخيال" تنظيرا وممارسة.

إن العقلانية التي رادها، في عصر الإحياء، رجال من أمثال رفاعة الطهطاوي (1801-1873) وجمال الدين الأفغاني (1839-1897) ومحمد عبده (1849-1905) كانت تبحث عن نظيرها في الفكر الأوروبي. وكانت العقلانية التي انطوى عليها هؤلاء، لا تتوقّف عند جوانب بعينها من التراث، بل كانت حركة المجتهد الإحيائي تتسع لتستوعب، فضلًا عن الإفادة من تراثه، الإفادة من بعض معطيات الفكر الأوروبي. ولذلك لم يتردّد رفاعة في أن يحدّث قومه عن "الريثوريقي" - علم البلاغة عند الفرنسيين - في مسار لا يخرج عن أفق استقباله. ولم يتردد غير رفاعة في تطعيم النظرية العربية التراثية في الميراث العقلاني بمعطيات أجنبية، منذ فترة ترجع إلى نشاط أحمد فارس الشدياق في "الجوائب". ولم يمض وقت طويل حتى تسرّبت المعطيات الجديدة إلى عقل شيخ كتب عن الخيال في الشعر، بعد سنوات طويلة من كتابة الشدياق. أعني محمد الخضر حسين الذي يحدّثنا عن ما يقوله علماء النفس في كتابه الرائد عن "الخيال في الشعر العربي" أو في رسائله الإصلاحية. ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يفيد الإحيائيون من تبلور نظرية الخيال النيوكلاسيكية عند أديسون (1672-1719)، وأن يفيدوا بالمثل من الصراع الذي دار بين الرومانسية والكلاسيكية في فرنسا في القرن التاسع عشر، بحيث لا يفارق تعاطفهم الحقيقي المعطيات الكلاسيكية التي تتناسب ومعطياتهم التراثية العقلانية التي تبنوها.

ولا عجب - والأمر كذلك - أن يكتب ناقد إحيائي، مثل محمد روحي الخالدي، كتابًا (سنة 1904) ينتصر فيه للطريقة الرومانسية (الرومانية) فينتهي أمره إلى التحيز للطريقة الكلاسية (المدرسية). ويختتم كتابه بانتقاد شاعره الأثير ڤيكتور هوجو بسبب تعظيمه الأمور، مشبّهًا قريحة الشاعر الرومانسي بمرآة مكبرة تكبّر الشيء المعكوس فيها وتجسّمه تجسيمًا خارجًا عن الحقيقة والعرف والعادة. ومن عادة ڤيكتور هوجو - في ما يقول الخالدي "إرخاؤه العنان للقوة الواهمة والخيالية، ولذا نجد في مؤلفاته مثل "كازيمودو" ومثل "الرجل الضاحك" من الأشخاص الموهومة التي لا توجد إلّا في كتاب ألف ليلة وليلة وما كان على نسقه".

وانتقاد الخالدي للقوة الواهمة أو الخيالية التي لا تعمل على هدى من العقل هو انتقاد يتحرّك منطلقًا من تصورات جنحت به إلى الجوانب العقلانية من تراثه النقدي، وشدّته إلى المعطيات الكلاسيكية التي وجدها في فرنسا، والتي لا تمثّل تناقضًا أو تنافرًا مع

معطيات تراثه الذي يتحرّك منه. ولذلك يتقارب ڤيكتور هوجو مع أبي العلاء المعري، عندما تعمل مخيلة الأول في رعاية العقل، أما عندما تجاوز هذه المخيلة منطقة التعقل الكلاسيكية فإنها تقترب من معطيات تراثية تحوطها الريب، فتصبح شخصية كازيمودو مثل صور موازية من شخصيات كتاب ألف ليلة.

لقد كان المهم في الأمر كله أن يفيد الناقد الإحيائي من أي معطيات متاحة لا تمثل تنافرا مع تصوراته الأساسية أو معطياته التراثية. وما يقال عن الخالدي يقال عن سلفه الشدياق. لقد عاصر الشدياق (1804–1887) كولردج (1772– 1834)، وووردزورث (1770–1850)، ووليم هازلت (1778–1830)، وغيرهم من أقطاب الرومانسية الإنكليزية، ولعله سمع عن نظرياتهم في الخيال. ولكنه يتّجه مباشرة إلى النيوكلاسيكيين، ويفيد منهم لأنهم لا يتنافرون مع المعطيات التراثية العقلانية التي يتنباها. ومن اللافت للانتباه أن نجد الشدياق في مقاله المبكر عن "التخيل" يستعين بأديسون محرر مجلة المشاهد (1711–1712، 1714) Specrotor التي صاغ فيها أفكاره المؤثرة عن "مباهج الخيال" مستعينا بفلسفة هوبز وچون لوك على وجه الخصوص، بل من الطريف أن يناقش الشدياق آراء أديسون، ويفند بعضها على أساس من صلته بتراثه الفلسفي. لقد ذهب أديسون، مثلا، إلى أن كل فاعلية الخيال تعتمد على حاسة البصر، لأن هذه الحاسة، وحدها، هي التي تمدّ المخيلة بالصور، وهذا هو ما يعترض عليه الشدياق الذي يقول:

" زعم العلامة أديسون أن حاسّة النظر هي وحدها المادة التي تمدّ المخيلة بالأفكار. وهذا ليس على إطلاقه، فإن للحواس الأخرى اشتراكا فيه، فإن من ولد أعمى، مثلا، لا يزال يسمي في مخيّلته تآلف الأصوات التي انقطعت عند سماعه، ولا يزال يعي في ذهنه وعقله الأشياء التي وقعت عليها حاسة لمسه".

ولا غرابة – والأمر كذلك – ألا يقبل نقّاد عصر الإحياء سوى الخيال المتعقّل، وينفروا من كل خيال سواه. ولذلك قارنوا بين رسالة الغفران للمعري والكوميديا (الألعوبة) الإلهية لدانتى، مؤكّدين تفوّق المعري على وجه الخصوص، وذلك لأننا – في ما يقول قسطاكي الحمصي:

"نجد في تخيل المعرّي شيئًا من شبه الإمكان، وآخر من شبه المعقول. وأما في تخيل دانتى أو تخييله لنا، فنجد ما لا نستطيع له تصويرًا ولا تخييلًا، مع أنه يكتب منظوما، ولكننا نشعر أنه يموّه أكاذيب يلفقها، وغرائب ينمّقها، تنظمها قريحته، ويصوّرها قلمه

ليظهر براعة اختراع الموهومات. وإن قلت إن كليهما يصف أو يلفق أوهامًا وخيالات، قلنا إن من شروط التصنيف ألا يكون بعيدا عن المعقول كل البعد، أي ممتنع الإدراك كقولنا زيد حديد البصر شديد العمى، أو أنه كان يلتهب جسمه احتراقا في الماء البارد، أو أنه كان يفر من برده في أتون النار، وهذا أو نحوه عين ما ورد في أغلب الألعوبة".

والناظر في النصّ يلمح معطيات تراثية، تتصل بمفهوم التناقض عند قدامة بن جعفر، وتتوافق مع معطيات النيوكلاسيكية التي كان الحمصي تمثّلها بثقافته الفرنسية. وغير بعيد عن هذه المعطيات ما يعترف به الحمصي من أنه قد جاء في رسالة المعري "شيء مما يخالف المعقول"كحديثه عن الجوزة التي تنشق عن أربع جوارٍ. ولكن ذلك، في ما يرى، كان شائعًا في عصر المعرّي، فضلا عن أن المعري لا يقرره بوصفه معتقدًا يعتقده أو قاعدة علمية يُسلم بها، "بل بالعكس من ذلك، فإن من معاريض كلامه، بل في كل صفحة من رسالته ما يشعر باستبعاده إمكان ما يشير إليه من الغرائب". إن الأمر، في هذه الغرائب، أمر سخرية تجاوز المعقول ظاهرًا لتنتهي إلى هدف معقول تمامًا، هو بمثابة المقصد الأساسي من الرسالة.

ولا أريد أن أمضي طويلًا في تقديم الأمثلة، فما أردت سوى تأكيد مبدأين سيتكرران في المراحل اللاحقة من متغيّرات تأثر النقد العربي بالنقد الأوروبي - الأمريكي: أما أولهما فيتّصل بطبيعة العلاقة التي تشدّ الأطراف إلى مركزها، داخل الدائرة التي يتحرك فيها الآخذ. وأما ثانيهما فيتّصل بعملية الاستقبال التي تحملها وتوجّهها البرمجة الثقافية لعقل الناقل عن الأصل. وهي برمجة تفتح الباب لاقتران الاستقبال بعملية تأويلية، كما سبق أن أوضحت، الأمر الذي يعني أن كل أخذ عن أصل ليس مجرد نقل بالمعنى السلبي، وإنما بالمعنى الإيجابي الذي يعيد فيه العقل الناقل إنتاج المعطيات المنقولة. لكن عملية إعادة الإنتاج هذه تتضح أكثر في المرحلة الزمنية اللاحقة.

3 - مفارقة جيل 1919

أتصور أن العلاقة التي وصلت بين الأنا والآخر في مجال درس الأدب ونقده، بل مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية، استمرت بآلياتها المهيمنة إلى الحرب العالمية الأولى، وظلت كذلك إلى أن حدثت الزلزلة الأولى مع ثورة 1919 التي كانت تحرّرية في تمرّدها على التبعية بمعناها السياسي الاقتصادي، والاتّباع بمعناه الفكري والإبداعي.

أما قبل ذلك، فقد كان الدوران في دائرة الآخر لا يخلو من معنى التبعية الإيجابية بشكل غير مباشر بالقطع. ولذلك يختم طه حسين رسالته إلى السوربون عن "فلسفة ابن خلدون الاجتماعية" بقوله:

"إني أعتقد بمنتهى اليقين أن تأثير أوروبا، وفي مقدّمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصري كل قوته وخصبه".

ولا يختلف هذا القول عن ما كان يردّده العقاد في كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم" عن الجيل الجديد الذي ينتسب إليه، والذي أخذ ينظر إلى العالم نظرة الغربي، ويشعر به شعور الشرقي.

ولكن قيام ثورة 1919وما صحبها من تفجر الوعي الوطني القومي قلب الموازين رأسًا على عقب، ووضع علاقة الأنا بالآخر موضع المساءلة، وباعد بينها وبين علاقة الاتباع، مؤكّدًا علاقة الاستقلال الذي لا يمنع من الإفادة أو التأثير، لكن بما يحفظ توهج الخيال الساعي إلى الاستقلال، وإلى كتابة أدب قومي يعبر عن تاريخ مصر، ويقوم بالتركيز على عظمتها، خصوصا في تعاقب تاريخها الذي يبدأ من مصر الفرعونية.

وقد ظهرت آثار النزعة المصرية في منحوتات مختار، وفي قصائد محمود حسن إسماعيل، خصوصًا بعد أن تولى أمثال محمد حسين هيكل وأحمد ضيف وأقرانهما الدعوة إلى إبداع أدب قومي، يوازي في صعوده صعود النزعة الوطنية التي فجّرتها ثورة 1919مبرزة المعنى الصاعد للوطنية المصرية في مطالبتها بالاستقلال والحرية من المستعمر والحضور الإبداعي في الوقت نفسه. وقد أجج مشاعر النزعة الوطنية اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون سنة 1923ومشاهدة الأحفاد لمجد آبائهم الذي يفرض عليهم أن يسيروا في الدرب نفسه، محطمين كل السدود والقيود، وتضافرت إبداعات الفنون والآداب في تأكيد هذا المعنى الجديد من الاستقلال. وتولى محمد حسين هيكل على وجه التحديد تأصيل مفهوم "الأدب القومي" في مقالاته وكتبه. وبدأ هيكل بنفسه في تقديم نماذج إبداعية لها خصوصيتها التي ليست تقليدا لآداب الغرب وفنونه. فقد أصبح الأدبي القومي - عند أبناء جيل ثورة 1919 - تعبيرًا خلاّقًا عن رغبة الاستقلال والوعي بالخصوصية الحضارية والثقافية. وانضم إلى هيكل في دعوته أبناء المدرسة الحديثة التي ضمت - إلى جانب محمد تيمور - عيسى وشحاته عبيد وأمثالهما من المبدعين الذين تركت فيهم الثورة أعمق الأثر.

ولكن المفارقة الدالّة أن تمرّد ثورة 1919وما صحبها من دعوة إلى الأدب القومي لم تزدوج مع دعوة لصياغة نقد أدبي قومي، أو درس أدبي قومي. لقد ظن كثيرون أن الأدب القومي يحقق أهدافه بصياغة موضوعات من البيئة والتاريخ المصريين، الأمر الذي كان يعني صب ّمضامين قومية في أشكال عالمية. ولذلك لم يشعر أمثال توفيق الحكيم بأي تناقض بين الإلحاح على مضامين وطنية، في عمل روائي مثل "عودة الروح" ينتهي بثورة 1919، وصياغة هذه المضامين في قالب روائي ينتسب إلى الرواية العالمية في صياغاتها التي أصبحت بمثابة أشكال قابلة لأي نوع من المضامين، وكان النقد موازيا لذلك تماما ومبررا له، يقرن الشكل بالمضمون، لكن في نوع من التسليم بعالمية الشكل ومحلية المضمون. وأعتقد أن ما دعم هذا النوع من التصور هو فهم جيل ثورة 1919من مبدعين و نقّاد للمذاهب الأدبية والنظريات النقدية بوصفها مذاهب ونظريات عالمية، تجاوز الجنس والدين والقومية. ولم يكن أحد من هؤلاء - في ما أتخيّل - يؤمن بإمكان وجود نظرية أدبية أو نقدية عربية، أو على الأقل إمكان تقديم إسهام عربي متميّز في إطار النظريات الأوروبية، فالتعميم في مثل هذه النظريات كالتجريد الذي هو علامة فارقة على الإمكان المفتوح للتطبيق على أي أدب في أي مكان أو زمان أو لغة.

وكان ذلك يعني - على المستوى التطبيقي، وفي التحليل النهائي - أن النقد الذي أنجزه نقّاد جيل ثورة 1919 لم يفارق الأطر المرجعية الأوروبية التي ظل معتمدا عليها، غير مفارق حدودها أو مبادئها. ولذلك، كان من الطبيعي أن يتبنى طه حسين النقد الذي وجّهه أستاذه لانسون لكل من نظرية تين القائمة على ثلاثية الزمان والمكان والبيئة، وأن يرفض - مثله - تحوّل النقد الأدبي إلى استقراء للصفات النفسية لأصحابها على نحو ما كان يفعل سان بيف الذي تقبّل طه حسين رأي لانسون فيه. وهو الأمر الذي ظهر واضحا في كتابات محمد مندور - تلميذ طه حسين ولانسون على السواء - داعية استقلال درس الأدب بمنهجه استقلاله بموضوعه، وذلك لمواجهة النزعات العلمية التي أرادت أن تجعل من النقد الأدبي محاكاة لها.

وكان ذلك يعني البقاء في دائرة المركز الأوروبي، على الأقل بمعناها الرحب الذي لم يجعل منها - عند أمثال هيكل وطه حسين والعقاد والمازني وأحمد أمين وباقي جيلهم - مجرّد تقليد أو اتباع. ولذلك بدأت عملية قراءة التراث النقدي، وإعادة تفسيره بما يجعل منه أصلا للحركة النقدية الخلّاقة، خصوصًا بعد أن وجد أمثال محمد مندور، ما يجعل

من عبد القاهر الجرجاني صورة أخرى موازية لصورة فرديناند دو سوسير، ومن شروحه النصّية موازيًا يتكافأ مع تيار شرح النصوص - أو تشريحها - بالمعنى الفرنسي.

ولكن كانت لوازم التبعية تطلّ برأسها بين الحين والحين، خصوصًا في التحيّز إلى هذا الأديب الأوروبي أوذاك، وكان ذلك واضحا كل الوضوح في المناظرة الشهيرة التي دارت حول اللاتين والسكسون ما بين طه حسين والعقاد. وهي المناظرة التي اشتعل الخلاف حولها في منتصف الثلاثينات، وكان الاستقطاب بين طرفي الثنائية التي ينبني عليها هذا الخلاف هو الإرهاص الأول لما سمي بعد ذلك بسنوات: "الفرانكفونية" مقابل "الأنجلوفونية".

لم يكن هذا النزاع في ذاته، خصوصا في المعركة النقدية التي دارت بين العقاد (ممثل السكسون، أو الثقافة الأنجلوسكونية) وطه حسين (ممثل المدرسة اللاتينية - الفرنسية) سوى نوع من الاعتراف المضمر بالدوران في دائرة المركز، سواء من الذين كانت الفرنسية أداتهم الثقافية (أمثال لطفي السيد وهيكل ومصطفى وعلي عبد الرازق وطه حسين ومنصور فهمي وغيرهم) مقابل الذين كانت الإنكليزية أداتهم المقابلة (أمثال العقاد والمازني وعبدالرحمن شكري إلى جانب نقّاد المهجر وشعرائه ابتداء من جبران خليل جبران وليس انتهاء بميخائيل نعيمة... إلخ)، وبقدر ما كان الذين يحسنون الفرنسية ينحازون إلى ثقافتها، وتصوّر أنها المركز الثقافي الذي تدور حوله الأطراف، كان الذين يحسنون الإنكليزية ينطوون على الإيمان نفسه في الاتجاه المضاد، ناسين معا أنهم ينطوون بذلك على نوع من التبعية للمركز، تتخلل كتاباتهم وإنجازاتهم الفكرية والإبداعية.

وكانت النتيجة أن مضى النقد الأدبي وما اقترن به من درس أدبي في طريقه الذي ظلّ موصولًا بالمركزية الأوروبية، وذلك من خلال البعثات التي لم تتوقف الجامعة المصرية - ثم الجامعات العربية - عن إرسالها إلى الجامعات الأوروبية، حتى من قبل الحرب الأولى، ثم طوال فترة ما بين الحربين. وقد اتسع مدى هذه البعثات بعد انتصار الحلفاء في الحرب العالمية وظهور الولايات المتحدة بوصفها قوة عظمي. فاتسعت دائرة المركزية لتشمل - إلى جانب أوروبا - الولايات المتحدة، وتكتمل دول المركز الذي يتجوهر فيه ما سماه طه حسين "العقل الإنساني" الذي يحفظ على التراث الإنساني وحدته، ويصل بين آداب الأمم وفنونها، وطرائق تذوقها من منظور واحد هو منظور "الوحدة العقلية للجنس البشري". هذه الوحدة لها مركز تتجسّد فيه، وتشعّ منه على غيره

من الأطراف والهوامش. وينبسط هذا المركز على مناطق جغرافية محددة، تجعل منه مركزًا غربيًا بالدرجة الأولى، يبدأ اكتماله في اليونان، ويتحرك مع الرومان، ويوحّد ما بين الشرق والغرب على يدي الإسكندر وقيصر، باسم اليونان مرة، والرومان أخرى، ويتجلّي عبر المسيحية والإسلام، ليولد من جديد مع النهضة الأوروبية، ولكن مع بؤر متباينة، تكتمل بالولايات المتحدة التي تصاعد حضورها بعد الحرب، مقترنة بظهور نوع جديد من الاستعمار الجديد الذي أخذ يحل محل الاستعمار الاستيطاني القديم.

وفي تحوّلات هذا السياق العالمي، صاغت مدرسة "الديوان" (العقاد وشكري والمازني) أفكارها عن نظرية التعبير في ضوء الأصول الأدبية البارزة في شعر أهم شعراء الحركة الرومانسية وكُتّابها على السواء. هكذا، عرفنا عن تأثر مدرسة الديوان بكتاب "الكنز الذهبي"، وبشعراء من طراز كولردج ووردزورث ولورد بايرون وشيلي، ونقّاد من أمثال هازلت. وعرفنا عن تأثر أنصار اللاتين بشعراء الرومانتيكية الفرنسية ونقّادها ودارسيها، خصوصا في السياق الذي يضم تين ولابرونتيير وسان بيف، وصولًا إلى جوستاف لانسون الذي تتلمذ عليه طه حسين على نحو مباشر، وواصل التلمذة عليه تلميذه محمد مندور.

ولكن مع ذلك كله، لا يمكن تجاهل روح التحرّر والتمرّد على التبعية في جيل ثورة 1919 الذي لم يكن يمانع في أخذ "أشكال" الغرب الأدبية التي سادت عالميًا، في ما توهم، ويملأ هذه "الأشكال" بمحتويات تعيد إنتاج الأشكال نفسها، فتأخذ سمة محلية، أو وطنية تؤكد رفض الاتباع الذي هو قرين التبعية. لكن الأمر لم يكن يخلو بين الحين والحين، وعند هذا الرائد أو ذاك، من تمرّد على ما يضبطه الوعي، في تأمله لذاته، من إمكان وجود نزعة تبعية، أو آثار لها. هكذا كان إلحاح هيكل على وطنية الأدب، وإصرار طه حسين على تأكيد الخصوصية، في كتابه عن "مستقبل الثقافة" بوجه خاص، إرهاصا بوعي من الاستقلال الذاتي الذي ينعكس به المنهج على موضوعه، فيتيح للذات إمكان التمرّد على دائرة الآخر.

ويبدو أنه كان على جماعة "اللاتين " وجماعة "السكسون" أن تترك صدارة المشهد الأدبي، وتنسحب منه تدريجيا ليخلفها الذين تعلموا في الولايات المتحدة، ونقلوا عنها المذهب الأدبي والنظرية النقدية المجاوزين للرومانسية، إبداعا من ناحية، ونظرية التعبير، فكريًا ونقديًا وجماليًا من ناحية موازية. وكانت النتيجة صعود التجلّيات الجديدة

لما أطلق عليه "النقد الجديد" بجناحيه اللذين ينتسبان إلى إنكلترا في جانب والولايات المتحدة في الجانب المقابل. وكما كان "النقد الجديد" بمثابة نهاية للأصول التي اعتمدت عليها مدرسة المهجر - الشمالي والجنوبي - كان هذا النقد نفسه يمثل انقطاعا حاسمًا عن بقايا نظرية التعبير في القارة الأوروبية، سواء من منظور اللاتين والسكسون أو غيره من المناظير.

4 - فترة ما بين الحربين

وقد خرجت من دائرة المركز المدارس الرومانسية في الإبداع ونظرية التعبير في النقد، وكانت دائرة الأصل قد شهدت تغيّرًا دالًّا يتمثل في "النقد الجديد" الذي أخذ يتشكّل ما بين ضفتي المحيط، أولا من كتابات النقّاد البريطانيين أمثال آي. إيه. ريتشاردز (1893 - 1979) وتلميذه وليام إمبسون (1906 - 1984) وأر. إف. ليفز (1895 - 1978)، وثانيا من كتابات النقّاد الأمريكيين أمثال كلينث بروكس (1906 - 1994) وآلان تيت (1899 - 1979) وريتشارد بالمر بلاكمور (1904 - 1965) وروبرت بن وارن (1905 - 1989) وجون كرو رانسون (1888 - 1974) الذي منح كتابه "النقد الجديد" الاسم للحركة النقدية التي بدأت ملامحها في عشرينات القرن الماضي، خلال مقالات الشاعر والناقد الأنجلو أمريكي ت.إس.إليوت، وازدهرت بعد ذلك في الأوساط الجامعية الأمريكية وبين مدرسي الأدب الإنجليز.

وقد صعد "النقد الجديد" على أنقاض "نظرية التعبير" بوصفه نقيضًا لمنحاها الرومانسي في الإبداع، واحتفائها بالذاتية بوصفها معيارا جماليا. واستبدل هذا النقد بذاتية العمل الأدبي موضوعيته، وبالتعبير عن الذات الفرار من الذات، وقرن ذلك باستقلال العمل الأدبي عن أي مؤثر خارجي. فموضوعية العمل تعني أنه خلق مستقل لا يعكس شيئا خارجه، ولا يعبر عن شيء سواه، ولا يقصد إلى تحقيق أي أثر خارجي، فكل مهمته أن يوجد في حال من الاستقلال الكامل عن أي معنى نفعي بوصفه بنية خيالية تقوم على التوازن بين المتناقضات التي يصوغ منها الخيال كيانًا فريدًا لا وجود سابقا له بأي معنى. وكان من المنطقي أن يحارب المنحازون إلى النقد الجديد التيارات السابقة التي ترى في الفن مرآة لصاحبه، والتيارات المضادة التي تصل بين الأدب والوعي الطبقي الذي يتجسّد فيه، أو الموقف الطبقي الذي ينعكس عليه.

وبقدر ما كان هذا النقد موازيًا في صياغته لصعود الرأسمالية، ودخولها إلى زمن متقدم

من أزمنة عصر الصناعة الذي ترتبت عليه الأتمتة automatization في العالم الغربي، كان النقيض المباشر لهذا النقد هو النقد الذي تجسّد مع الصعود المباشر للشيوعية بعد خروجها منتصرة - مع الحلفاء - من الحرب العالمية الثانية، وتأسيسها لتوجّهات جديدة مرتبطة بالفلسفة الماركسية من ناحية، وتجلّياتها في الفنون والآداب والعلوم الإنسانية من ناحية موازية. وكما انقسم العالم إلى شرق اشتراكي وغرب رأسمالي، بعد الحرب العالمية الثانية، انقسمت العلوم الإنسانية، وعلى رأسها النقد الأدبي إلى أقطاب متضادة، أخذت شكل ثنائية ضدية في النقد الأدبي ما بين "نظرية الخلق" التي أنتجها العالم الرأسمالي، و"نظرية الانعكاس" التي أنتجها العالم الاشتراكي، وذلك بعد مقدّمات تمهيدية تمثّلت في "الواقعية الاشتراكية" ولوازمها التي كانت مجاوزة ومناقضة لما أطلق عليه "الواقعية النقدية" التي اقترنت بالحركة الواقعية - في أوروبا الرأسمالية - خلال القرن التاسع عشر، ومطالع القرن العشرين.

وكان من الطبيعي أن ينتقل هذا الاستقطاب النقدي إلى العالم العربي، وبدل المناظرة بين اللاتين والسكسون، دخلنا مناطق الصراع والخصام بين أنصار الواقعية الاشتراكية ونظرية الانعكاس من ناحية وأنصار نظرية الخلق من ناحية مقابلة. وشهد هذا الاستقطاب تجلّيات تتراوح بين العنف والمهادنة، تمامًا كما شهدت العلاقة بين القطبين الكبيرين: الرأسمالي (الولايات المتحدة) والاشتراكي (الاتحاد السوڤياتي) تغيّرات تتراوح بين التربص والحرب الباردة، وما بينهما استمرت محاولات السيطرة على العالم، وجذبه إلى مركز هذا القطب أو ذاك.

وكانت النتيجة أننا أصبحنا إزاء نوعين من المركزية : مركزية أوروبية - أمريكية ذات طابع رأسمالي، ومركزية شرقية ذات طابع ماركسي اشتراكي. وكما انقسم النقد الأدبي المجسِّد لهما، في انحياز قسم إلى هذا المركز وآخر إلى ذاك، انقسم دارسو الأدب الذين تأثّروا بهذا الانقسام، لعوامل عديدة وعلى مستويات متباينة، ما بين الانجذاب إلى قطب المركزية الأولى أو قطب المركزية الثانية. وكان ذلك عن طريق مسارب ثابتة من التواصل والاتصال، أخذت الأشكال التالية:

أولًا: البعثات.

ثانيًا: الترجمة بتجلّياتها (التعريب، التلخيص، النقل).

ثالثًا: اللقاءات المباشرة والحوارات المستمرة في المؤتمرات أو ما أشبه ذلك.

ويلاحظ على هذه المسارب التي يستحق كل منها دراسة منفصلة أنها ذات تجلّيات عديدة، ونتائج متباينة. وفي الوقت نفسه، نلاحظ أن المسافة الزمنية التي تفصل بين المركز المأخوذ عنه والأطراف المنقول إليها تتفاوت طولًا وقصرًا، ولكنها ظلت قائمة، سواء في العلاقة بمركزية الغرب الرأسمالي أو مركزية الشرق الاشتراكي. ودليل ذلك أن النقد الجديد (الإنجليزي- الأمريكي): أخذ يمارس بدايات تأثيره، عربيا، منذ أواخر الأربعينات، ويزدهر ما بين الخمسينات والستينات. وقل الأمر نفسه في "الواقعية الاشتراكية" التي ظهرت بأكثر صورها تعصّبًا في منتصف الخمسينات. ولكنها لم تتجل أدبيا بقدر ما تجلّت الواقعية النقدية، حتى عند المنتسبين إلى الماركسية مثل عبد الرحمن الشرقاوي ولم نر تطبيقا للواقعية الاشتراكية إلّا على المستوى النقدي مع ظهور كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس "في الثقافة المصرية"، وكان على العالم العربي أن ينتظر "ذوبان الجليد"، وتحطّم السور الحديدي ليعرف "نظرية الانعكاس" في صياغة لوكاش قبل أن نصل إلى الصيغ الأكثر رحابة في كتابات روچيه جارودي، وبخاصة كتابه "واقعية بلا ضفاف" أو كتابات إرنست فيشر عن "ضرورة الفن" أو "الفن ضد الإيديولوجيا".

5 - مابعد الخمسينات

وكان من الطبيعي أن ينقسم مشهد النقد الأدبي العربي إلى تيارين: الأول يستمد إطاره المرجعي من "النقد الجديد" بتنوّع درجاته، ويعتمد الثاني في إطاره المرجعي على الدائرة الاشتراكية المقابلة التي تبدأ من الواقعية الاشتراكية، مرورًا بنظرية الانعكاس، وانتهاء بالجماليات الماركسية الحداثية. وسواء كنا في هذا القسم أو ذاك، فجوهر الدوران في الدائرة يظل واحدا، لا فارق في ذلك بين دائرة "النقد الجديد" أو الدائرة النقيض، خصوصًا في المراوحة ما بين التقليد والاجتهاد، في مدى التقديم أو التأصيل أو التطبيق. وتبدو المفارقة دالّة على أن الإنجازات المتميّزة في سياق هذا التيار لم تكن من أساتذة أقسام اللغة الإنكليزية الذين درسوا في إنكلترا أو الولايات المتحدة على يدي رموز "النقد الجديد" أو المشايعين لهم، وإنما كانت من أساتذة أقسام اللغة اللغة العربية الذين ضمّوا سهير القلماوي وشكري عياد ومحمود الربيعي في جامعة القاهرة، ومصطفى ناصف ولطفي عبدالبديع مع نوع من مؤازرة عبدالقادر القط وتلميذه إبراهيم عبدالرحمن في جامعة عين شمس. وكان الداعية الأكبر لتيار "النقد الجديد" في جامعة

القاهرة، والمدافع عنه ضد خصومه هو رشاد رشدي الذي أخرج كتابيه "ما هو (؟!) الأدب" و"مقالات في النقد الأدبي" وبعض الكتيّبات بالإنكليزية، فضلًا عن بعض التلخيصات التي أخرجها تلامذته، وبخاصة عبدالعزيز حمودة ومحمد عناني، ولكنها جميعا كانت أعمالا مدرسية، خفيفة الوزن، بالقياس إلى ما كتبته سهير القلماوي عن المحاكاة أو جماليات التكرار في الشعر القديم، وما كتبه شكري عياد عن "البطل في الأدب والأساطير" أو ما كتبه الربيعي في قراءة نجيب محفوظ. وقد سبقت إشارتي إلى أن المرحوم غنيمي هلال كتب في مجلة "المجلة" سنة 1959 نقدا لتقديم رشاد رشدي لنقد إليوت مقدّمًا الدليل العملي على أنه تقديم منقوص، يختزل إليوت في فترة زمنية بعينها، متجاهلًا المراحل اللاحقة التي اهتم فيها إليوت بوظيفة الشعر ووظيفة النقد، مفارقًا بذلك أطروحاته الأولى عن الاستقلال المطلق للعمل الأدبي.

وبدأ مصطفى ناصف بتقديم أول كتاب عن موضوع "الصورة الأدبية" في النقد الأدبي المعاصر، وهو موضوع أثير في "النقد الجديد"، وانتقل منه إلى مشكلة المعنى في "النقد الجديد" ومنه إلى "المعنى في التراث النقدي"، وذلك قبل أن يقدم نماذج جديدة من القراءة الفاحصة Close reading لقصائد الشعر القديم محققًا نموذجًا تطبيقياً نادرًا – عبر كتب عدة من الكتب – لمبادئ "النقد الجديد". وفي لبنان يواجهنا الجهد الذي بذله إحسان عباس وصديقه محمد يوسف نجم في ترجمة المداخل اللازمة لحركة "النقد الجديد" سواء عبر كتاب ديفيد ديتشز "مناهج النقد الأدبي" أو كتاب ستانلي هايمن "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" أو كتاب ماثيسن عن "ت. إس. إليوت: الشاعر الناقد". وأضيف إلى ذلك ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي لكتاب ماكليش "الشعر والتجربة"... إلخ. وتظهر الأصالة في الإنجاز التطبيقي للأسماء السابقة، وذلك بما لا يمنع انتسابها لنظرية "النقد الجديد" في حدود مبادئه العامة، لكن مع وضوح خصوصية التطبيق التي تستبدل بمعنى الاتّباع معنى إعادة الإنتاج، من حيث هي عملية سداها ولحمتها الانشغال بالهموم القومية والوطنية وتحدياتها، وذلك على نحو يتيح لنا الحديث عن خصوصية، تستحق البحث في درس خاص بها.

وكان نقّاد اليسار يتحركون، في مقابل تيار النقد الجديد، ويتولّون تقديم الواقعية الاشتراكية أولا، ونظرية الانعكاس ثانيا، والجماليات الماركسية الحديثة ثالثا، على مستويات متعدّدة: أولها الترجمة، وثانيها التقديم النظري (مقالات في الغالب)، وثالثها

التطبيق العملي الذي يتخذ من الأعمال الإبداعية العربية موضوعا له ونموذجا على ممارساته. وطبيعي أن تتغيّر تجلّيات هذا التيار في تعاقبها الذي يبدأ من نزعة چدانوفية دوجماتية في النصّف الأول من الخمسينات، ويأخذ في المرونة المنفتحة على إنجازات لوكاش في أواخر الخمسينات ومطالع الستينات، إلى أن نصل إلي "واقعية بلا ضفاف" في أفق أكثر انفتاحا يستمر إلى مطالع السبعينات، حيث يتغيّر المشهد كله جذريًّا، نتيجة الزلزال الأكبر لكارثة العام السابع والستين.

ولا أريد أن أمضي في تفاصيل متغيّرات هذه التيارات، فالأهم من التفاصيل هو ملاحظة العلاقة المتغيّرة ما بين تمثيلات كل من التيارين والمناخ السياسي السائد. فمن الواضح أن تيار الاشتراكية - نظرية الانعكاس - كان يزدهر في لحظات التصالح والتعاون مع الكتلة الاشتراكية، بينما كان يحدث العكس في اللحظات المضادة التي يحدث فيها صدام، أو يقع توتر، فتحدث حركة اعتقالات واسعة أو ضيقة لقوى اليسار، كما حدث في سنة 1959 التي شهدت أكبر عملية اعتقال لرموز اليسار في مصر إلى سنة 1964، حيث شهدت السجون الناصرية من فظائع التعذيب والقتل لا يزال جرحه عميقا، ليس في وجدان اليسار المصري، بل في كل وجدان وطني حقًّا، ولا تمييز في ذلك بين هذا الفصيل أو ذاك وبعيدًا عن مآسي العالم الثالث، قل الأمر نفسه على الدول التقدمية القريبة، وذلك في تبدل لحظات القرب والبعد، الواصلة والفاصلة، بين الدول العربية التي رفعت رايات الاشتراكية والاتحاد السوڤياتي. وكانت لحظات القرب تشهد انفراجا ينعكس على حركة ترجمة الأدب الاشتراكي وكتب النقد الأدبي، سواء في الواقعية الاشتراكية، أو نظرية الانعكاس، أو الجماليات الماركسية، أما لحظات البعد فكانت تؤدي إلى الموقف النقيض، وذلك بما يُفضي على نحو مباشر أو غير مباشر إلى ازدهار ما يمتّ إلى النقد الجديد، ويقدّم نماذجه الدالّة.

والحق أن الإقبال على النقد الجديد في توتّر هذه اللحظات، ومع تصاعد سياقات الحرب الباردة، كان ينطوي على نوع من الهرب من الانغماس في الصراع الاجتماعي السياسي، خصوصًا لما ينطوي عليه النقد الجديد من نزعة جمالية، تفصل الأعمال الأدبية عن سياقاتها الاجتماعية والسياسية، وتتجه ببؤرة العدسة النقدية إلى العلاقات التي يتكون بها المعمار الأدبي في استقلاله الكامل. وفي حال وجوده من حيث هو قوانين محايثة لا علاقة لها بأي نوع من الصراع الواقع خارج العمل، سواء في سياقاته الاجتماعية أو السياسية. ولهذا ازدهر النقد الجديد، واتسعت دوائره على نحو لم

يتحقّق في تيار النقد الواقعي ونظرية الانعكاس، وهو التيار الذي كان عليه أن ينغمس - من خلال نقد الأعمال الأدبية أو الفنية - في صراعات الواقع، ويقع عليه اضطهاد الحكومات، سواء من حيث هو تجسيد لرؤية طبقية أو من حيث هو انعكاس لموقف من الصراع الدائر بين طبقات المجتمع.

ويبدو أن الثنائية العدائية التي انطوى عليها سياق الصراع المتوتّر ما بين تيار "النقد الجديد" من ناحية، وتيار الاشتراكية من ناحية ثانية، أدّت إلى شيوع محاولة للتوسط بين النقيضين، والجمع بين إيجابيات كل منهما. وظني أن هذه المحاولة كانت الدافع وراء انتشار الوجودية على امتداد العالم العربي، منطلقة من لبنان التي كانت مجلة "الآداب" فيها تقاوم بانحيازها القومي مجلة "شعر" التي كانت تقف في الطرف النقيض من تيار القومية العربية في صعودها المظفر بعد حرب 1956. وكانت الوجودية - إبداعا ونقدا - حلًا سعيدًا لمن يريد الحفاظ على التزامه إزاء قضايا المجتمع، والإبقاء على قدسية حريته الفردية من ناحية مقابلة، فالوجودية موقف معادٍ للشر وعبث الوجود. وفي الوقت نفسه تأكيد أدبية الأدب الذي يحقّق أهدافه الإنسانية بكونه أدبا بالدرجة الأولى. هكذا، أقبلت مجلة "الآداب" على التعريف بالوجودية، في موازاة حركة واسعة لترجمة أعمال سارتر وكامو الفلسفية، فضلا عن أعمالهما الإبداعية التي تلقفها الكثيرون من قراء العالم العربي، بالإضافة إلى نقّاده الذين وجدوا في كتاب سارتر "ما الأدب" حلًا لمشكلات الصراع بين "الإخوة الأعداء" إذا جاز أن نستخدم عنوان إحدى روايات كازنتازاكس الذي ليس بعيدًا عن الموضوع - وذلك جنبا إلى جنب "مواقف سارتر" ونقده التطبيقي للشعراء - من طراز بودلير - وغيره من الأدباء بوجه عام.

هكذا، تحوّل مشهد النقد الأدبي العربي، منذ مطالع الخمسينات التي شهدت صعود الدولة القومية بشعاراتها عن الحرية والوحدة والعدل الاجتماعي، إلى مشهد ثلاثي الأبعاد، يتكون من قطبين كبيرين متعادين، بينهما قطب ثالث يحاول التوسط بينهما، بحثا عن وسط ذهبي، أو تركيبة جدلية تجمعهما وتجاوزهما معا. ولكن لم تنقطع العلاقة بين هذه التيارات التي يمكن أن نعدّها عناصر تكوينية للمشهد وأصولها التي ظلت التجلّيات والتطبيقات العربية معلّقة بمركز كل عنصر من العناصر التكوينية الثلاثة بوصفه الإطار المرجعي الذي تدور في فلكه التطبيقات التي يظل هذا العنصر المبدأ والمعاد في حركتها.

ويعني ذلك - أولا - أن جوهر فكرة الدوران في الدائرة ظلت باقية، سواء من حيث هي ارتباط فرع بأصل، أو هوامش بمركز، خصوصًا بالمعنى الذي يجعل من المركز إطارا مرجعيا لتنوّعات وتجلّيات الحركة في الأطراف. ولا أدل على ذلك من القياس دائمًا على الأصول الماركسية في أحوال الواقعية (ابتداء من الواقعية الاشتراكية، وليس انتهاء بالواقعية بلا ضفاف). وهو وضع لا يختلف كثيرًا عن الوضع في التطبيقات العربية لتيار "النقد الجديد" أو ما يتوسّط بينها وبين نقيضها في مدى التطبيقات الوجودية.

ويعني ذلك - ثانيا - أن الوصل بين أية مرحلة نقدية عربية وأصلها الأجنبي، في دائرة رحبة أو ضيقة، لا يعني التقليل من شأن العلاقة واتهامها بالتبعية الكاملة لنوع من المركزية إلّا في الحالات التي يغلب فيها الاتّباع والتقليد، ويتحوّل فيها إنتاج الهوامش إلى مجرد أصداء لصوت أو أصوات المركز. ويعني ذلك - أخيرًا - أنه لا يمكن وصف التطبيقات العربية في هذا التيار أو ذاك بصفة التبعية بمعناها السلبي ونفيها عن غيره، فالصفة واقعة على الجميع ما ظلت العلاقة بين التطبيقات وأصولها هي علاقة التجلّيات بأصولها المرجعية، لا فارق في ذلك بين تطبيقات عربية تدور في دائرة "النقد الجديد" أو تطبيقات موازية تدور في دائرة نظرية الانعكاس. ولكن هذه الحقيقة لم تمنع من وجود إنجازات أصيلة في كل مجال، إنجازات تباعدت عن معنى الدوران في مركز، واقتربت من معنى التوازي الذي أدت إليه الأصالة المقرونة بالإخلاص في الممارسة التي تتباعد عن معنى الاتباع.

ومن هذا المنظور تتميّز ممارسات مصطفى ناصف الخلّاقة، خصوصًا في مجال قراءة الشعر القديم، عن غيرها من ممارسات النقد الجديد. وقل الأمر نفسه عن ما كتبه محمود العالم، بعد أن انتقل من دوجما الواقعية الاشتراكية إلى آفاق الانعكاس المفتوحة، وقل مثل ذلك عن كتابات شكري عياد في مصر وإحسان عباس في لبنان، وذلك على سبيل التمثيل فحسب.

وعند هذا المستوى، لا بدّ من الإشارة إلى أنه ليس من الضروري أن تعني العودة إلى إطار مرجعي أجنبي الدلالة السلبية في هذا السياق، وإنما تعني علاقة تطبيقات متنوّعة تنطوي في وحدة متفاعلة العناصر. ولا تكتسب هذه العلاقة دلالة سلبية إلّا في حالات تحوّل علاقة الهوامش بالمركز والفروع بالأصل إلى علاقة تقليد أو اتّباع حرفي، كأنها محاكاة سلبية للأصل أو تقليد كامل له. وتكتسب هذه العلاقة دلالة إيجابية في الحالات المناقضة للاتّباع والتقليد والمحاكاة، أعني الحالات التي تستحق صفات الابتكار

والاجتهاد في إطار مرن من الدائرة الرحبة التي تسمح بحرية الحركة داخل حدودها. وأحسب أن هذا هو الفارق بين ناقد من طراز فردريك چيمسون وأصوله الماركسية وناقد من طراز مصطفى ناصف وأصوله في النقد الجديد، فكلا الاثنين ينطوي عمله على صفات الجدة والأصالة والابتكار التي لا تتناقض والدوران في دائرة مركز يغدو إطارًا مرجعيًا قابلًا للتأويل أو إعادة الإنتاج.

6 -مابعد العام السابع والستين

كان لوقع هزيمة 67 أثر يشبه الزلزال الذي عصف بالوعي القومي، ودفعه إلى مراجعة كل شيء، ابتداء من حضوره الذاتي، وليس انتهاء بما يقع خارجه من العالم الذي وضع هذا الوعي كل ما فيه موضع المساءلة. وامتد فعل المساءلة الجذري ليشمل الآداب والفنون والنقد الأدبي على السواء. وبدأ البحث عن سبيل لإمكان الإبداع الذاتي الذي يؤكد الخصوصية هذه المرة، ويدفع بسؤال الهوية إلى الأمام على سبيل الوعي الذي يسائل نفسه وهو يسائل غيره، الوعي الذي يتجنّب سلبيات الماضي وأوهامه الإيديولوجية، ويتولّد من جديد في سياق أكثر صلابة وأكثر علمية. وكان المشهدَ النقدي العالمي قد شهد تحوّلًا جذريًا منذ منتصف الخمسينات، مع ظهور "البنيوية اللغوية" في النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، موازية لنظيرتها "البنيوية التوليدية" بلوازمها - في سياقها الماركسي المتجدّد. وكانت الأولى أحدث أحلام العالم الرأسمالي ومبعوث العناية اللغوية الذي حمل بشارة العهد الآتي إلى العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي، دالًّا إياها على طريق الهداية المنهجية والجنة الموعودة للدراسة العلمية التي تؤسس النقد الأدبي بوصفه علما من العلوم الإنسانية المنضبطة.

ولقد سبق لي أن قلت هذه العبارات في بحث سابق (منشور في كتابي "نظريات معاصرة" 1998). وأضفت إلى ذلك أن جاذبية البنيوية في العالم العربي اقترنت بأنها تقدّم تصورًا متجانسا في علاقتيه عن العالم، فهي حلم الذين يريدون أن يروا الجمال في النظام، وأن يروا الجمال في الفوضى. وكان الوعي النقدي الجديد خارجا من كارثة 1967 شاعرًا بأنه يقف في عدم من الفوضى. وكان يغويه أن يجد نظرية تُعيد النسقية إلى العالم، وتُحيل فوضاه إلى نظام يجعله قابلا للفهم، ومن ثم قابلا للتعامل معه، والسيطرة عليه، والانتقال به من وهاد الضرورة إلى آفاق الحرية. فالبنيوية هي فعل إدراك المبادئ الكلية المنظمة للظواهر التي تبدو متناثرة وفي حال من الفوضى.

وكانت الترجمة العملية لمثل هذه الأفكار تعني، كما سبق أن قلت، أن العلوم الإنسانية أصبحت قادرة للمرة الأولى على صياغة أبعاد العلاقة الضرورية للبحث المنهجي، وأن هذه الأبعاد تتأسس بأربعة مبادئ منهجية: أولها التركيز على البنية التحتية اللاواعية لكل ظاهرة من الظواهر في مستواها العلائقي المحايث. وثانيها أنه لا معنى لأي عنصر من العناصر في الظاهرة بوصفه كيانًا مستقلًا، وإنما بوصفه عنصرا لا دلالة له إلّا في علاقته بغيره، سواء على مستوى التراصف أو الترابط، علاقات الحضور أو علاقات الغياب، حيث تبرز العلائقية قيمة الاختلاف وأهمية الثنائية المتعارضة. ويقترن ثالثها بالمبدأ الذي يتحدد به مفهوم النسق أو مفهوم البنية التي هي المجموع المتفاعل من العلاقات، وليست حاصل جمع الأجزاء المتناثرة. فهذا النسق هو الهدف الذي يسعى البحث المنهجي إلى اكتشافه في شموله الذي يُفضي إلى المبدأ الأخير الذي يقرن غاية البحث البنيوي باكتشاف القوانين الكلية التي تنطوي عليها الظواهر، وذلك على نحو يؤكد وحدة العقل الإنساني ووحدة القوانين التي يعمل على أساسها في مختلف تجلّياتها.

وبقدر ما كانت هذه المبادئ تعني إعادة النظام، في عالم دمرته الهزيمة، وأطاحت بكل أنظمته، وأبقته على مشارف العبث أو الجنون، وهو ما ظهرت له تجلّيات "عبثية" في الأدب، مخترقة حتى عقلانية نجيب التي وجدت نفسها، فجأة، في حكاية بلا بداية ولا نهاية، وتداخلت الطرق التي لم تعد تعرف سوى الجنون والفوضى. وهو وضع كان يفرض منهجا يحيل الفوضى إلى نظام. وما أعنيه بغواية هذا المنهج أن البنيوية كانت تحمل وعودًا مغرية للحلم القديم بتحويل النقد الأدبي إلى علم منضبط. ولذلك سرعان ما أصبحت البنيوية "موضة" العصر، وبشارة الخلاص من توابع زلزال 1967 على الأقل في دائرتي العلوم الإنسانية والنقد الأدبي.

وكانت النتيجة عشرات من الترجمات التجارية (المتعجلة غير الدقيقة) سواء في المداخل العامة، أو في النصوص التي كتبها أعلام النقد البنيوي أمثال رولان بارت وتزيفتان تودوروف ورومان ياكوبسون وجيرار جينيت... وغيرهم من الذين شاعت محاكاة كتاباتهم في الكتابات النقدية العربية، ضعيفة المستوى، التي أرادت اللحاق بالركب المبهر بأي ثمن. وكالعادة، شاهدنا اختلاط الغث بالثمين، والمحاكاة الساذجة بمحاولة الفهم الأصيل. وبدأت كل سلبيات الدوران في دائرة الآخر في الظهور والتكشّف:

1- عشوائية اختيار الأصول في الترجمة.

2- الانتقائية في التقديم والسذاجة في الفهم.

3- الخلط بين الحدود والإنجازات.

4- التعصّب الذي يندفع إلى الهجوم على المذاهب الأقدم أو المذاهب المغايرة، وذلك في سذاجة تفقد الهجوم مغزاه وغايته.

5- وكانت النتيجة - في حالات عدة - نوعًا من التبعية بأسوأ حالاتها التي تُحيل العمل التحليلي الخلّاق إلى مجرد محاكاة وتقليد بلا معنى أو قيمة.

وللأسف، لم ينج نقيض البنيوية اللغوية من المثالب نفسها، أعني البنيوية التوليدية رغم محدودية الدوائر التي أقبلت عليها. خصوصًا أن اقتران البنيوية التوليدية بماركسية لوسيان جولدمان - تلميذ لوكاش الشاب في ماركسيته الهيجلية لم تكن مناسبة تماما لمتغيّرات العالم الخارجي الذي دخل مرحلة الانفتاح، مواكبا لحركة الكتلة الاشتراكية التي أخذت أنظمتها الشيوعية في الانهيار التدريجي، في مقابل تصاعد نفوذ الولايات المتحدة التي أصبحت توصف بأنها إمبراطور العالم الجديد، وكان ذلك موازيا لصعود تيارات الإسلام السياسي وقيام الجمهورية الإسلامية الإيرانية سنة 1979. ومع ذلك فقد وجدت البنيوية التوليدية من قدّم نماذج راقية في ترجمة بعض أعمالها، وفي تقديمها على نحو مفيد. وتتابعت ترجمات البنيويين وتطبيقاتهما بما أدّى إلى تغيير المشهد النقدي المعاصر الذي أسهمت مجلة "فصول" - على وجه التحديد - في تغييره بما نشرته من أبحاث ومترجمات لأعلام البنيويين. كما أشرت من قبل.

لكن سرعان ما تغيّر المشهد النقدي الأوروبي بعد ثورة الطلاب الفرنسيين سنة 1968 بوجه خاص. وبدأت البنيوية التي عرفناها بعد انتهائها في موطنها تفسح السبيل لغيرها، وتبرز الرموز الصاعدة لنظرية التفكيك المنسوبة إلى جاك ديريدا، وهي نظرية لم تحظَ بالشيوع نفسه في النقد الأدبي العربي لأسباب سبق لي أن كتبت عنها، موضحًا سرّ عدم انتشارها. بينما أخذت نظريات غيرها تشق طريقها إلى التأثير المتسارع الذي لقي ترحيبا به. أعني خطاب مابعد الاستعمار الذي يهدف - منذ البداية - إلى نقض التبعية وتحقيق الحلم القديم باستقلال العلوم الإنسانية، وتحرير النقد الأدبي من الدوران في دائرة الآخر والتحرّر منها نهائيًا بما يضعها على طريق الإبداع الذاتي. وهو الطريق الذي لا يزال خطاب مابعد الاستعمار مخايلًا به، ويجد ما يدعمه في محاولة البحث عن أشكال

إبداعية جديدة، هي تطوير لأشكال تراثية على نحو ما فعل نجيب محفوظ وجمال الغيطاني في الرواية، وسعد الله ونوس في المسرح، وسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وأمل دنقل في الشعر. ويوازيهم النقّاد العرب الذين لا يزالون يقدّمون توليفة مؤثرة من النقد الثقافي وخطاب مابعد الاستعمار في وقت واحد. وقد ازداد عنصر خطاب مابعد الاستعمار قوة بترجمة الكثير من كتبه إلى العربية، وتأثر عدد لا يُستهان به من النقّاد والناقدات العرب بعلاقتهم المباشرة به. وكان ذلك في سياق التنافس بين الشباب على ترجمة أصول "خطاب مابعد الاستعمار"، وعدد لا بأس به من تطبيقاته.

وكلها محاولات تؤكّد أن النقد الأدبي العربي يسعى إلى الخلاص من احتمالات التبعية سعيه إلى الخلاص من المركزية الأوروبية. لكن هل سيكون قادرًا على الاستقلال بحركته، ومن ثم إنشاء دوائر خاصة به، تتحوّل إلى مدارات خاصة به وحده؟ إن الاحتمال قائم، لكنه ضعيف، ولن يتحقّق في المدى القريب، بالقطع، فما زالت أدوات انتاج المعرفة العربية وعلاقاتها أضعف من أن تحقّق هذا الاحتمال، فضلا عن أن الحرية المقموعة التي نعيش فيها تحوّل بين النقّاد وحرية التفكير والتجريب، فلا تترك لهم سوى الدوران في دوائر الآخر، حتى في تحرره من وحدة المركز، ومن ثم لم يعد متاحا للناقد العربي سوى الاقتصار على تقديم ما يمكن أن نسميه إسهامًا عربيًا في مجالات النظريات النقدية العالمية.

ولكن هذا لا ينفي حقيقة أن هناك كتابات نقدية تلفت الانتباه إلى عمقها، وتؤكد أن حلم الاستقلال يمكن أن يتحقّق، لكن على هؤلاء الذين يدعون إلى تأسيس نظرية أو نظريات عربية في النقد، أو حتى الإسهام البارز في تأسيس نظرية، أن ينتظروا حتى تتحقّق الشروط التالية:

1- مناخ من الحرية الكاملة في التفكير، ورفض السائد أو إعادة تقييم الموروث بلا عوائق أو موانع.

2- تقوية أدوات إنتاج المعرفة وعلاقات إنتاجها بما يجعلها قادرة فعلًا على الإبداع الذاتي.

3- تراكم معرفي ضخم يمكن البناء عليه، والسير فيه من نقطة النهاية إلى مابعدها في الاتجاه الصاعد.

4- حركة ترجمة عفية دقيقة النتائج، عميقة الأهداف، آنية النتائج، سريعة الحركة،

شاملة الكوكب الأرضي كله، قادرة على إلغاء حدود المسافات الزمنية واللغوية والعرقية في كوكبنا الذي تحوّل إلى قرية كونية.

5- الشعور بالندية العقلية في التعامل مع الآخر المتقدم، الذي أصبح آخرين متقدمين، ووضعهم موضع المساءلة التي تزيح أية هالة زائفة، وتضع الآخر - الآخرين في مدى العقل الناقد الذي لا يعرف سوى العلاقة المتكافئة بين أنداد.

6- إدراك أن النظرية تنتسب إلى عنصرها التكويني الأساسي فحسب، وإلى مشاركة العديد من النقّاد في العديد من البلدان التي تتحقّق فيها الشروط السابقة، فالنظرية - في النهاية - إسهامات خلّاقة من النقّاد الذين يمثلون أقطارا مختلفة، متباعدة أو متقاربة ولحسن الحظ عرفنا بداية هذه الإسهامات، لكنها مجرد بداية نجدها في كتابات إدوار سعيد وعبد الفتاح كيليطو ومصطفى ناصف وشكري عياد ومحمد مفتاح وغيرهم الذين يظلون في دائرة الاستثناء.

ولكن إذا كان الحديث عن نظرية نقدية عربية يدخل في باب الإيديولوجيا (بمعنى الوعي الزائف) إلى اليوم، فإن الأسماء التي سبق أن ذكرتها هي أسماء دالّة بجهدها النقدي على وجود إسهام أصيل في المدى العام للنظريات النقدية العالمية من ناحية، وتأكيد البحث عن هوية النقد العربي من ناحية موازية. ولم يكن كتابي "الهوية الثقافية والنقد الأدبي" (القاهرة 2010) جهدا وحيدا في هذا الاتجاه، وإنما هو محاولة من اتجاه، أحسبه بدأ من إلحاح أمثال أستاذي شكري عياد على تحقيق "الأصالة" النقدية خاصة، والإضافة الإبداعية الكيفية لا التكرار التقليدي الاتّباعي. وإذا كانت العلاقة القمعية القديمة بين "الأنا" و"الآخر" قد انداحت في متغيّرات أواخر القرن العشرين، وحلت محلها العلاقة الحوارية بين "الآنا" و"الآخر" الذي أصبح آخرين، فإن هذه العلاقة الجديدة انطوت على إمكانات الاعتماد المتبادل من ناحية، والأفق المفتوح لمفاهيم التنوّع البشري الخلّاق التي أصبحت مفاهيم ذائعة ومسيطرة، خصوصا بعد أن أدرك العالم كله أهمية "عبور الانقسام" الذي جعلته الأمم المتحدة شعارًا لها في مواجهة كارثة الحادي عشر من سبتمبر سنة 2001 التي كانت أسوأ بداية للقرن الحادي والعشرين. وهو القرن الذي أخذ يشهد صعود النمور الآسيوية، "نصف العالم الآسيوي الجديد" الذي اقترن بالتعدّدية القطبية، وبداية زوال هيمنة قطب واحد على العالم، حتى لو خايلته أوهامه القديمة بإمكان ذلك.

وفي هذا السياق العالمي الجديد، المدعوم ثقافيًا بمبادئ التنوّع البشري الذي يؤكد الخصوصيات الحضارية لكل أمة، ويحترم الهوية الثقافية لكل قطر من أقطار المعمورة، لم تعد هناك حاجة ولا مبرر للدوران في دائرة الآخر، فالآخر أصبح آخرين، والحوارية هي الوجه الثقافي للاعتماد المتبادل، والتعاون المتكافئ في المجالات الاقتصادية هي البعد الملازم واللازم لثقافة التنوّع الخلّاق التي ترعاها اليونسكو. حقًّا، نعتمد إلى اليوم على نظريات نقدية ليست من صنعنا، ولكن أصبح لنا إسهام فيها، ولو على نحو لا يزال غير مؤثر من حيث هويته العربية. وإدوارد سعيد علامة على بداية ذلك، ووجود قلة جد نادرة، ترقى إلى قامته، نسبيا على الأقل، علامة أخرى على إمكان تحوّل المتغيّرات الكمية إلى متغيّرات كيفية، شريطة تصاعد المد الديمقراطي في الوطن العربي، وتكاثر نماذج الدولة المدنية الحديثة.

عن المهجر والمنفى

-1-

يعرف قراء الأدب ما تعنيه كلمة "أدب المهجر" بوصفه الكتابة الأدبية التي تمت كتابتها بعيدًا عن الوطن الذي اضطر هذا الأديب أو ذاك إلى الرحيل عنه، والمهجر هو البلد أو البلدان التي هاجر إليها عدد من الأدباء العرب، واستقروا فيها، كما حدث مع الشوام الذين اضطرتهم الحروب الأهلية والفتن الطائفية وسوء الأحوال الاقتصادية إلى الرحيل عن وطنهم الأم بحثا عن الأمان والاستقرار والرخاء، فوجدوا ملاذهم في المهجر الشمالي، أعني الولايات المتحدة التي استقر فيها عدد غير قليل من المهاجرين الشوام، حيث وجدوا الاستقرار والحياة الكريمة، ولكن أهل الأدب منهم تجمعوا في ما يسمى "الرابطة القلمية" التي كان مقرها نيويورك، حيث ائتلفت الجهود التي أسهم فيها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ورشيد أيوب وعبد المسيح حداد وندرة حداد.

ولم يكتف أمثال هؤلاء المهجريين بإصدار صحفهم الخاصة التي كانت صوت الجالية العربية التي هاجرت إلى الولايات المتحدة التي بدت كأنها أرض الأحلام القابلة للتحقّق، وإنما أقاموا صلات قوية مع أدباء الأوطان العربية الذين جمعتهم والمهجريين صلات وثيقة، وحـوارات خصبة، وأحيانا اختلافات في القضايا التي كانت تهم المهجريين والأدباء الذين لم يجدوا دافعا إلى الهجرة، كما حدث في مصر التي كانت تستقبل المهاجرين من الشام للاستقرار والعمل فيها، أو تغدو موضعا موقتا للإقامة، قبل الرحيل النهائي إلى المهجر كما حدث مع إيليا أبي ماضي.

وإذا كان الذين تآلفوا من أدباء المهاجرين إلى الولايات المتحدة في "الرابطة القلمية" فإن الأمر نفسه حدث مع الذين هاجروا إلى أمريكا الجنوبية، واستقر معظمهم في

البرازيل، مع توزع غيرهم على باقي أقطار القارة مثل الأرجنتين وشيلي، وقد تآلفوا أدبيًا حول "العصبة الأندلسية" التي كانت موازية للرابطة القلمية، ويبدو أن هذه التسمية اختيرت بسبب هجرة الأندلسيين الذين تنصّروا تقية، وأطلق عليهم اسم الموريسكيين، وقد هاجر عدد منهم، تاركا الأندلس إلى أمريكا الجنوبية التي كانت ضمن العالم الجديد (الأمريكتين) الذي اكتشف في العام نفسه الذي سقطت فيه غرناطة آخر القلاع العربية في الأندلس. وكان من أعلام "العصبة الأندلسية" كل من شفيق معلوف وإلياس فرحات وشكر الله الجر وعقل الجر وجبران سعادة ونصر سمعان ونعمة قازان وغيرهم.

وكان الشعر هو الغالب على أدب المهجر لأسباب، منها أن الشعر ظل خلال القرن التاسع عشر الذي بدأت الهجرة من منتصفه هو الفن الغالب على الإبداع الأدبي، وكان من الطبيعي أن يحدث الأمر نفسه على أدباء المهجر، رغم سرديات جبران خليل جبران، مثل "النبي" و"المجنون" اللتين كتبهما بالإنكليزية مع غيرهما في مرحلة الكتابة بالإنكليزية، أو سرديات صديقه ميخائيل نعيمة الذي اقترب من الكتابة القصصية مثل صديقه جبران. ولكن الصفة الإبداعية التي غلبت على أدب المهجر هي الشعر، والذي غلب على الشعر المهجري هو المذهب الرومانسي، ولا غرابة في ذلك، فقد كانت هجرتهم من أوطانهم بسبب تمرّدهم على التقاليد القديمة السائدة في المجتمع والاقتصاد والفكر، وكان الفكر الليبرالي الذي وجدوه في الولايات المتحدة خير عون على عدم معاناتهم من التميز في عالم لا يعترف أصلا بالتميز الذي كانوا يعانون منه في أوطانهم. ولذلك كان من الطبيعي أن ينطلق إبداعهم في أفق مختلف من الحرية الفكرية، هي التي قادت أمثال جبران إلى التحليق في فضاء إنساني، والتأثر بنزعات العودة إلى الطبيعة في بكارتها، وإلى اقتحام آفاق فكرية لم يعرفها الشعر العربي من قبل. ولا أظن أنه من المبالغة القول إن أمثال جبران على وجه التحديد هم الذين مهّدوا الطريق لشعراء الحداثة في الأوطان العربية، وذلك بجسارة تمرّدهم على قيد الوزن والقافية، أو الصور النمطية للبشر، أو عدم وضع سقف محدّد للتأمّل في الوجود ومابعده.

وقد استمرت غلبة الشعر على أدب المهجر إلى أن تغيّرت طبيعة المهاجر ودوافع المهاجرين. وكان ذلك مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وما ترتّب عليها من تفكّك الاستعمار الاستيطاني، في موازاة ظهور نزعات التحرر الوطني. وهو الأمر الذي اقترن بما يمكن أن نسميه بدايات صعود فجر الزمن الروائي وامتداده. أعني الفضاء الذي أخذ

يظهر كاتب المستعمرات الذي فرض عليه المستعمر عدم الكتابة بلغته الوطنية والكتابة بدلًا منها بلغة المستعمر. وقد أنتجت هذه الظاهرة أدب أبناء المستعمرات الذين لم يتعلموا سوى الكتابة بلغة الاستعمار الإنجليزي أو الفرنسي في الغالب. وقد واكب ذلك هجرة الكثيرين الذين ارتحلوا معن أوطانهم المستعمَرة (بفتح الميم) إلى الأقطار المستعمِرة (بكسر الميم) سواء للعمل أو الدراسة. وهو الأمر الذي جعل الكثيرين مزدوجي اللغة أو أحادي اللغة في حالات غير قليلة.

ووصل الأمر ببعضهم إلى نسيان الكتابة باللغة الأم، أو عدم إتقان الكتابة بها، خصوصا بعد أن أصبحت الكتابة بلغة الآخر عادة متأصلة. وهو الأمر الذي حدث لكثير من كتاب الجزائر، في السياق الذي يضم مالك حداد ومحمد ديب وكاتب ياسين. وهؤلاء هم نموذج لكتاب المرحلة الكولونيالية المرتبطة بالاستعمار الاستيطاني. وقد ظلّت الظاهرة مستمرة حتى بعد انتهاء الاستعمار الاستيطاني وتواصل المرحلة الإمبريالية التي يتم فيها الهيمنة على شعوب العالم الثالث بوسائل أخرى مثل السيطرة الاقتصادية أو التقنية. وهي المرحلة التي كتب عنها عبد الرحمن منيف روايته "سباق المسافات الطويلة". أعني المرحلة التي اقترن صعودها بالطاهر بن جلون وآسيا جبار وغيرهما من الجزائر، وعبد الكبير الخطيبي من المغرب، وألبير قصيري من مصر، وأخيرًا أمين المعلوف من لبنان. وكلهم يكتبون بالفرنسية، ويوازيهم من يكتبون بالإنكليزية، أمثال أهداف سويف من مصر، وجمال محجوب وليلى أبو العلا من السودان. والأسماء الأخيرة تشير إلى الأجيال الحديثة من أبناء المهاجر، وهي أجيال شابة نسبيا، ولد بعضها في المهاجر، إما لزوجين عربيين، أو زوج عربي وزوجة أجنبية تنتسب إلى البلد الذي أصبح مَهْجرا، سواء كنا نتحدث عن أقطار أوروبية أو أمريكية أو غيرها.

وأتصوّر أنه لا بدّ من إعادة النظر في أدب المهاجر الجديدة من هذا المنظور، وتأمل ما يترتب عليها من تحديد هوية الأدب المكتوب بلغاتها من الأجيال الأخيرة التي أصبحت مزدوجة الهوية. صحيح أن جمال محجوب وليلى أبو العلا مواطنان بريطانيان من حيث الجنسية. وإذا كان الأول من أم إنجليزية، والثانية من أب وأم سودانية، فكلاهما يظل أصله العربي وهويته العربية باقية، متمثّلة في همومهما العربية بوجه عام والسودانية بوجه خاص. وأهداف سويف المصرية مثال أوضح. لقد أصبحت بريطانية الجنسية، لكن همومها وانتماءاتها العربية ذات الطابع القومي هي التي دفعتها إلى الذهاب إلى فلسطين،

وتعرية التعسف والوحشية الإسرائيلية في التعامل مع الفلسطينيين، وذلك في المقالات التي نشرتها في الجارديان البريطانية، فضلًا عن تأييدها لثورة الشباب في 25يناير 2011، وكشفها بالكتابة في الصحافة البريطانية عن الممارسات القمعية للقوات المسلحة التابعة للمجلس العسكري ضد شباب ثورة 25 يناير. ولذلك يغدو السؤال منطقيًا عن لغة أدب المهاجر العربية المعاصرة من حيث تأثيرها في نسبة هذا الأدب إلى هوية وطنية أو قومية.

لقد أثيرت هذه المشكلة للمرة الأولى بسبب الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية: هل هو أدب عربي أم أدب فرنسي؟ ولقد أجابت عن هذا السؤال دراسات سابقة لباحثين ومبدعين متميّزين. أذكر منهم الصديق واسيني الأعرج والصديق صلاح الدين بوجاه. وقد أثارت هذه الدراسات في ذهني قضية الهوية المزدوجة للإبداع التي لا أجد حرجًا في أن أنقل بعض ما سبق أن كتبته عنها في دراسة سابقة، قلت فيها :

والحق أن المبدعين من الأدباء الذين استقر بهم المطاف في الولايات المتحدة مثل "إدوارد سعيد " وغيره، أو الذين استقروا في أوروبا، مثل "أهداف سويف" المصرية. في إنكلترا، و"الطاهر بن جلون" و "آسيا جبار" و "مليكة مقدّم" وأقرانهم من المغاربة والجزائريين، فضلًا عن "أمين معلوف" بوصفه نموذجًا للأدباء اللبنانيين الذين استقرّوا في فرنسا، أو الذين ولدوا في هذه الأقطار مثل "جمال محجوب" السوداني، أقول: إن إبداع هؤلاء ينطوي على ما يمكن تسميته الهوية المزدوجة، فهو إبداع يرتبط في معظمه بالوطن العربي الذي ينتمي إليه هؤلاء الأدباء، ويعبرون عن همومه ومشكلاته، مثل "أهداف سويف" في "عين الشمس" و "بن جلون" في "ليلة القدر". أضف إلى ذلك قصائد "عادل قرشولي" السوري الذي أصبحت قصائده متميّزة في انتسابها إلى الشعر الألماني المعاصر. وحتى عندما ينتقل هؤلاء وأمثالهم من المشهد العربي المعاصر إلى التاريخ العربي، في عصوره القديمة فإن المنظور الإبداعي يظل واحدا، خصوصًا في ما ينطوي عليه من هموم لا تنفصل عن هموم الوطن الأم. وذلك على نحو ما فعل "طارق علي "الباكستاني في روايته "تحت ظلال شجرة الرمان" التي تدور أحداثها حول طرد العرب من الأندلس والاضطهاد الذي وقع على الموريسكيين، وذلك في عمل روائي يمكن إقامة موازاة بينه وبين رواية رضوى عاشور "غرناطة". وتقع رواية طارق على في لحظة زمنية حرجة، يتصادم فيها عالمان، ينتصر أحدهما على الآخر، ويفرض على العرب مغادرة الأندلس التي أصبحت إسبانيا المسيحية. وهي لحظة مماثلة للحظة التاريخية

التي تجري فيها أحداث رواية "ليون الأفريقي" التي تدور حول شخصية "أبي الحسن الوزان الفاسي" الذي أسره جند صليبيون أخذوه إلى روما، حيث تعلم المسيحية، وعمل في خدمة أحد البابوات الذي أطلق عليه اسم "ليون الأفريقي" الذي عرف به في الغرب، وهجر اسمه العربي الذي لا يزال ينتسب إليه كتاب "وصف أفريقيا".

والواقع أن الموقف لن يختلف كثيرا في نقل أمراض الوطن إلى المدارات المغلقة التي تشبه "الجيتو" في أقطار الهجرة، كما حدث مع المجموعات الإسلامية الباكستانية التي انتقلت إليها جرثومة التعصب الديني في تطرفه الخطر الذي أصاب بعض أبناء هذه الجاليات. وقد حاول "حنيف قريشي" الباكستاني الأصل التعبير الإبداعي عن هذه الظاهرة في الفيلم الذي أعدَّ قصته وظهر للنور في إنكلترا بعنوان "ابني أصولي". أضف إلى ذلك ما اهتم بإبرازه من مشكلات أبناء الجاليات الباكستانية في إنلترا، وذلك في أعماله القصصية المتعدّدة التي لم يترجم منها ما يبرز حضوره في اللغة العربية بعد. هذا النوع من الأدباء ينطوي إبداعهم على هوية مزدوجة: غير عربية في اللغة التي يكتبون بها، ولكنها عربية (أو قومية) في الهموم التي تناوشها إبداعاتهم، والمشكلات التي تواجهها أعمالهم.

وقد كتب عن هذه المشكلة "إدوارد سعيد" في سيرته الذاتية المتميّزة التي تحمل عنوان "بعيدًا عن المكان" التي ترجمها، "فواز طرابلسي" وأصدرتها "دار الآداب" في بيروت سنة 2000 وقد صاغ إدوارد سعيد هذه المشكلة بواسطة علاقته الدراسية بـ"جوزف كونراد" على سبيل التمثيل. و"كونراد" هو الروائي البولندي الذي غادر وطنه عام 1874 في السابعة عشرة من العمر، وعاش في فرنسا التي عمل في بحريتها التجارية إلى عام 1878حيث انتقل من فرنسا إلى إنكلترا، وعمل بحارا في البحرية البريطانية إلى عام 1895عندما نشر روايته الأولى. وكان تعاطف "إدوارد سعيد" مع "جوزف كونراد" هو دافعه لإعداد أطروحته عنه. ويرجع ذلك إلى معرفة "سعيد" أن الإنكليزية كانت لغة "كونراد" الثالثة بعد البولندية والفرنسية، وقد وجد "سعيد" نفسه، مثل كونراد، مسوقا إلى الكتابة عن تجاربه في لغة ليست لغته الأم. وهو أمر خلق حالة وعي بالتشابه في دائرة الشعور بوجود تفارق بين تجارب الكاتب واللغة التي يستخدمها لوصف تلك التجارب، فكل من "كونراد" و"سعيد" عاشا في لغة ثم كتبا في لغة أخرى.

ويمضي "سعيد" في تأمل هذا التشابه ملاحظا أن الفارق بين لغته العربية الأم

والإنكليزية التي كتب بها أكبر من الفارق بين البولندية والإنكليزية، ففي حالة "سعيد" يتخذ الفارق بين اللغتين شكل توتر غير محسوم بين عالمين مختلفين كليًا، بل متعاديين: العالم الذي تنتمي إليه عائلته وتاريخه وبيئته وذاته الأولى الحميمة، وكلها عربية، وعالم تربيته الكولونيالي (الاستعماري) وأذواقه وحساسياته المكتسبة ومجمل حياته المهنية: معلمًا أكاديميًا وكاتبًا جذريًا. ويؤكد "سعيد" أن هذا النزاع بين طرفي هويته لم يفارقه يوما واحدا، فلم يحظ براحة، قط، من ضغط إحدى اللغتين على الأخرى، ولا نعم بشعور من التناغم بين أصل ماهيته وما صار إليه. والنتيجة أن الهوية صارت كيانا مزدوجا، كأنها علاقة ما بين توأمين، يتحسّس واحدهما الآخر إيديولوجيا وروحانيا، أو علاقة بين طرفين لا يتّحدان، فظلّت الهوية مزدوجة. والكتابة لغة متوترة، لم يحقق صاحبها في العربية ما توصل إلى تحقيقه في الإنكليزية، والعكس صحيح بالقدر نفسه. ولذلك طغت على الكتابة أفعال من الانزياحات والتغايرات والضياع والنشوة، وذلك بالقدر الذي أصبحت الهوية ذاتها تتكوّن من تيارات وتحرّكات لا من عناصر ثابتة جامدة. وإذا كانت النتيجة هوة تفصل بين عالمي الهوية، فإن تجسير هذه الهوة، وترويض توترها، هو سبيل البقاء والإبداع الذي واجه تحدي الازدواج بمحاولة الجمع بين طرفيه في مركب يحتويهما معا، ويصوغ من توترهما نوعا من الكتابة الفريدة التي تجاوز الهوة بالتسليم بها، وتحيلها إلى سبيل لصياغة كتابة مغايرة، تنتسب إلى طرفيها حتى في سعيها إلى مجاوزة المسافة بينهما بإقامة حوار دائم وتفاعل خلّاق، يفتح الآفاق الرحبة أمام الحوار بين الثقافات، فتجاوز الكتابة ارتباك الهوية إلى تعقدها، وانغلاقها المنحاز إلى هذا الطرف أو ذاك إلى انفتاحها على ما يؤدي إليه الطرفان معا، وما يتركه كلاهما على الآخر من تأثير وتأثر متبادلين. هكذا واجه إدوارد سعيد الفلسطيني ثنائية: "إد" و"إدوارد" فلم يقع في شرك قاتل يشبه شرك "دكتور چيكل ومستر هايد"، بل دخل عالمًا متفاعلًا متحركًا، لا يكف عن الانفتاح المتكافئ بين الأطراف.

وقد وجد "أمين معلوف" ما يواجه به التحدي نفسه، وذلك في تأمله علاقة الثنائية المتعارضة تعارض الانتماء إلى وطن والانتماء إلى العولمة. وصاغ تأمله، نظريًا، في كتابه "الهويات القاتلة". وخلاصة هذا التأمل أن الهويات القاتلة هي الهويات التي تقوم على التعصب والتطرف، وتنطوي على نزعة قبلية بغيضة، مفرطة في تعصبها العرقي أو الديني، هدفها إزاحة الآخر واستئصاله. وقد رأى "أمين معلوف" الأثر المدمّر لهذه الهويات القاتلة في وطنه لبنان الذي هجره، مضطرا، سنة 1976 ليستقر في فرنسا، هاربًا

من جحيم الهويات القاتلة الذي يستوى أن يأخذ شكلا دينيًا إسلاميًا أو مسيحيًا، فالمهم ما ينطوي عليه هذا الشكل من تعصب، وما يهدف إليه من إزاحة الآخر، نتيجة دعاوى تخييلية، لا علاقة لها بأية نزعة إنسانية. ويصل "أمين معلوف" إلى فرنسا، في السابعة والعشرين من عمره. ويبدأ في ممارسة الهوية المزدوجة، فيكمل دراسة التاريخ، ويدخل إلى عالم الإبداع الروائي، ويغدو واحدا من أبرز كتاب الرواية في العالم المعاصر، مؤكّدا في كل مرة، يسأل فيها: هل يشعر أنه فرنسي أم لبناني، فيجيب بقوله "هذا وذاك" وتأتي الإجابة، لا من قبيل الحرص على التوازن والمساواة، وإنما من قبيل الإيمان أن ما يصنع هويته هو وعيه العميق بأن هويته أصبحت تقاطعا بين تخوم بلدين ولغتين أو ثلاث، والعديد من التقاليد الثقافية، فهو نصف لبناني ونصف فرنسي. والهوية المزدوجة، من هذا المنظور، لا تتجزأ ولا تتصارع حتى وإن توتّرت مكوّناتها. وهو لا يرى نفسه وحيدا في ذلك، فالأمر نفسه موجود لدي أي شاب فرنسي، يولد من أبوين جزائريين، أو مغربيين، أو صربيين، أو بوسنيين.. إلخ، هاجرا إلى فرنسا. فأصبح هذا الشاب يعيش لغة ليست لغته الأم، ويكتب بهذه اللغة الغريبة التي ينتسب إليها، بحكم التعليم، مشكلات وهمومًا متصلة بلغته الأم. وهي تجربة غنية وخصبة إذا شعر مثل هذا الشاب أنه حُرّ ليحياها كلية، وإذا شعر بتشجيع لكي يفيد من إيجابيات التنوّع الذي يسمح له بمواصلة طريق الإبداع الذي لا يجد عائقا يوقفه، في عالم اللغة المكتسبة، ما ظل يملك الموهبة الحقيقية والرؤية الإنسانية التي تجاوز الصراع بين العوالم، وتحيل الهوية القاتلة إلى هوية إنسانية، تبدو كما لو كانت تسعى إلى الإسهام في إيجاد إنسان جديد لعالم جديد، في حالة صنع عالم إنساني يحترم إنسانية البشر ولا يقوم على التحيز العصابي لأية عقيدة دينية تنقلب إلى عقيدة تعصب، أو دوجما سياسية، ويسمح بالاختلاف ويحترمه، بعيدا عن التمييز بين البشر على أساس من الجنس أو العرق أو الدين أو اللون أو اللغة أو أصل الموطن. وإذا كان الخوف يدفع إلى التقوقع داخل بعد من أبعاد الهوية الكثيرة، في عالم يقوم على صراع الهويات لأسباب سياسية أو اقتصادية أو دينية أو غيرها من الأسباب، فإن هذا الخوف ينداح عندما توجد الهوية المزدوجة في عالم إنساني، آخذ في التشكل، وتلوح وعوده الموجبة في أفق بعيد. يمكن الوصول إليه، لكن بعد القضاء على ما يختزل الهوية إلى انتماء واحد، يضع الرجال والنساء في موقف متحيز ومذهبي ومتعصب، وأحيانا انتحاري، يحوّل البشر إلى قتلة أو إلى أنصار للقتلة، كما يعلمنا التاريخ.

والهوية المزدوجة الإيجابية التي يتحدّث عنها معلوف هي الهوية التي تعتز بثقافتها،

وتحترم ثقافة البلد المضيف، قابلة هذا التنوّع بين كيانين ثقافيين تتحوّل العلاقة بينهما إلى مصدر ثراء للطرفين، بعيدًا عن التعصب لأحد الكيانين بما قد ينتهي إما إلى التغريب والفرنجة أو التقوقع في الأصولية الإسلامية، على نحو ما أصبحنا نري في المجموعات الإسلامية الأصل التي تتعصّب لمعتقداتها التي تسعى إلى فرضها على المجتمع الذي منحها المأوي الآمن ابتداء، وحقق لها مبدأ الاختلاف في الائتلاف. وفتح لها أفق التنوّع الذي عليها أن تسعى لتعميق بعده الخلّاق، ثقافيًا وعرقيًا، لا انقسامه وصراعه. ويرى أمين معلوف أن ذلك هو السبيل الصحي الذي يتيح للمهاجر أن يتمكن من التماهي، ولو قليلا، مع البلد الذي يحيا فيه ومع عالمنا اليوم، فتكون النتيجة نوعا من الانتماء الإنساني الذي يتيح الإمكانات الإيجابية للانتماء المزدوج من دون الكثير من سلبيات التمزق، ومن ثم الحفاظ على انتماء البشر إلى ثقافتهم الأصلية، وأن لا يشعروا أنهم مجبرون على إخفائها كمرض مخز، والانفتاح بالتوازي مع البلد المضيف، خصوصًا إذا انطوت ثقافة البلد المضيف على ما يوازي النزعة نفسها، وانبنت على تقبل الآخر والتفاعل معه في إطار سياسات التنوّع البشري الخلّاق. وإذا حدث ذلك، يحق لأمثال أمين معلوف أن يقولوا:

"أنا الذي أتبني كلًّا من انتماءاتي بأعلى صوتي، لا أستطيع الامتناع عن الحلم بيوم تسلك فيه المنطقة التي ولدت فيها الطريق ذاته، تاركة خلفها زمن القبائل وزمن الحروب المقدسة وزمن الهويات القاتلة التي لا تبني شيئًا مشتركًا. أحلم بيوم أستطيع فيه أن أنادي الشرق الأوسط بمثل ما أدعو به لبنان وفرنسا وأوروبا: "بلدي" وكل أبنائه مسلمين ويهودا ومسيحيين من كل المذاهب وكل الأصول: "مواطنيّ". تلك هي الحال في رأسي الذي يتأمل ويتوقّع باستمرار، وأود أن يصبح الأمر كـــذلك، يوما مـــا، على أرض الواقـــع، وللجمـيع".

هذا الحلم الإنساني البهيج الذي يحلم به "أمين معلوف" عن عالم إنساني جديد، وأخوّة بشرية تتيح خلق إنسان كوني مختلف، خال من أمراض التعصب والهويات القاتلة، هو ما حاول أن يصوغه، إبداعيًا، في روايته "ليون الأفريقي" التي تدور حول شخصية الحسن بن محمد الوزان الفاسي" الذي ولد في الأندلس، وهاجر منها مع صعود الهوية القاتلة للمسيحية التي سعت إلى تطهير عالمها المسيحي من المسلمين الغزاة، عرقيا ودينيا، فانتقلت عائلة "الحسن الوزان الصغير" إلى المغرب، حيث وجدت

الموئل الآمن في فاس، وظلت كذلك إلى أن كبر "الحسن" الذي اشتغل بالعلم، وبرع في علوم الجغرافيا، وكتب كتابه عن "وصف أفريقيا "الذي انتسب إلى أدب الرحلات، مثلما فعلت كتابات "ابن بطوطة "و"ابن جبير" وحدث أن ارتحل "الوزان "في البحر الأبيض المتوسط، ذات مرة، فوقع أسيرا الجند الفرنجة الذين باعوه عبدا في إيطاليا، إلى أن وصل إلى روما، حيث تلقّفه رجال الدين المسيحي، وأعادوا تثقيفه بما جعله أهلًا للاقتراب من البابا والعمل في خدمته، بعد أن أصبح اسمه "ليون الأفريقي". ويعيش الوزان - "ليون" بين عالمين، كأنه الوجه القديم المعادل للوجود المعاصر لأمين المعلوف، وينجح في المصالحة بين العالمين بأن ينتسب إلى الثاني الذي أخذ يكتب بلغته، لكن من دون أن ينسى عالمه الأول. وكانت هذه المصالحة بشارة رمزية بإمكان وجود إنسان من نوع جديد، يجاوز ازدواج الهوية وانقسامها إلى نوع من الإنسانية الجديدة التي كانت حلم فرح أنطون (1874- 1922)، في روايته "أورشليم الجديدة" وذلك قبل أن تتعاقب الأيام ويصبح حلم فرح أنطون هو حلم أمين معلوف، مع تقدير فارق السياق الزمني ومغايرة الشروط التاريخية والاجتماعية.

وليس من الضروري أن نتّفق أو نختلف مع أمين معلوف الذي مضى في طريق إدوارد سعيد في كتابه "الهويات القاتلة" ترجمة نبيل محسن - دار ورد 1999- فالأهم من الاختلاف أو الاتفاق، تأكيد أن بروز ظاهرة "الهوية المزدوجة" أوضح ما تكون في الرواية من ناحية، وأن الروايات التي تتناول هذه الظاهرة، إبداعيًا، فضلًا عن المبدعين الذين كتبوا عنها نظريًا، إنما تمثل أحد التحديات الجديدة التي يواجهها الإبداع العربي المعاصر، نتيجة تصاعد أخطار ما سماه أمين معلوف بالهويات القاتلة في العالم العربي. أعني ظهور نزعات التعصب التي دفعت عددا غير قليل من المبدعين العرب إلى الهجرة. حيث وجدوا مراحهم الإبداعي في عالم ليس فيه قيود ولا كوابح للكتابة. قد نقول إن العوالم واللغات الجديدة التي هاجر إليها هؤلاء المبدعـون لا تخلو تماما من التعصب وآثار الهويات القاتلة التي لم تنته تماما، حتى في العالم الذي يبدو مهربًا، ولكن المسألة تظل نسبية، والحرية الإبداعية المتاحة لهم، في هذا العالم الجديد، أكثر بكثير من الحرية التي كانت، ولا تزال، شحيحة في أوطانهم الأصلية التي لا يزال كتّابها يستعينون على إنطاق المسكوت عنه، أو المنهي عن النطق به، بالرموز والتمثيلات التي تقول ولا تقول، تناور وتداور، وذلك على عكس الصراحة التي جعلت بعض هؤلاء الكتاب يخترقون محرّمات الجنس والدين (الميتافيزيقا) والسياسة بما لا يمكن ترجمته إلى اللغة العربية،

أو لغاتهم الأصلية بوجه عام. وأهداف سويف المصرية والطاهر بن جلون المغربي. وحنيف قريشي الباكستاني، وسلمان رشدي الهندي أمثلة على ذلك. فقد سمحت لهم اللغة التي انتقلوا إليها بالكتابة عن موضوعات لا يمكن الكتابة عنها في لغاتهم الأصلية. ولذلك أصبحت اللغة الجديدة ساحة لممارسة نوع من الحرية الإبداعية التي لا حدود عليها، ولا رقيب متعدّد الجهات والأشكال، ولا مجموعات قمعية ضاغطة تطارد الكتابة المتحررة وتصادرها.

لكن يبقى السؤال المهم الناتج عن تحدي هذا الحضور الإبداعي الجديد الذي كان، في ذاته، استجابة إلى تحدي السؤال: إلى أي هوية ينتسب هذا النوع من الإبداع. لقد كانت الإجابة عن السؤال سهلة في حالة أمثال جبران خليل جبران الذي كتب بالعربية والإنكليزية، وانتسب إلى الأدب الأمريكي انتسابه إلى الأدب العربي الذي كانت كتاباته فيه أوفر كميًا في ما أحسب. ولذلك حسبناه على الأدب العربي الذي جعلناه علمًا من أعلامه، خصوصا حين نتحدث عن أدباء المهجر، لكن ماذا عن تحدي هذا الوضع الجديد الذي يؤدي إلى ازدواج الهوية الإبداعية، هل ننسبه إلى طرفي الهوية، أو إلى أحدهما، سواء كان الأصل هو اللغة التي هجرها المبدع، أو الواقع اللغوي الذي انتقل إليه؟ أعتقد أن الإجابة ليست سهلة، وتثير إشكالًا. أولا: لأنها جديدة نسبيا، وثانيا: لأن كتابة الهوية المزدوجة كتابة تصل ما بين تخوم عالمين. والحل الأوفق (والأسهل) أن ننسبها إليهما، فهي كتابة عربية، إسلامية أو مسيحية المحتوى، وهي إنجليزية أو فرنسية أو حتى ألمانية اللغة. ولا بأس من تقبّل هذا الوضع الجديد، خصوصا بعد أن أصبحت الظاهرة عامة، ولا تقتصر على الإبداع العربي وحده، بل امتدت إلى غيره في كوكب أصبح معولمًا بالفعل، وتولّت الثورة المذهلة للاتصالات تحويله إلى قرية كونية، انداحت فيها المفاهيم التقليدية لعزلة اللغات والتباعد بين الثقافات، وأصبحنا نشهد محاولات ملحة لتطوير تقنيات الترجمة الآلية التي تحمل من وعود المستقبل ما سوف يقضي، في تقديري، على الحواجز القائمة إلى اليوم.

- 2 -

والواقع أن التحدي المعاصر الذي تفرضه إشكالية "الهوية المزدوجة" التي أصبحت تمثل جانبا من الإبداع العربي المعاصر، شئنا أو أبينا، هي المجلّي الأجد للإشكالية اللغوية التي خلقها الاستعمار الكولونيالي في الأقطار التي استوطنها، وحاول فرض لغته

عليها، عبر وسائط التعليم والتثقيف المختلفة، في موازاة مغريات كثيرة، أدّت إلى التخلي عن اللغة الأصل أو الأم إلى الكتابة بلغة المستعمر التي سادت الأقطار المستعمرة، منذ القرن التاسع عشر، والتي أصبحت علامة من علامات التميز الاجتماعي والسياسي. هكذا، نشأت ظاهرة الكتابة بلغة الاستعمار الإنجليزي، في الأقطار التي احتلّتها إنكلترا، وظاهرة الكتابة بلغة الاستعمار الفرنسي في ما أصبح يعرف باسم الثقافة الفرانكوفونية. وقد تصاعدت هذه الظاهرة في الجزائر على وجه الخصوص، فضلا عن تونس والمغرب، في الدائرة الفرنكوفونية، كما برزت في الأقطار الأفريقية المماثلة في الوضع الاستعماري، وذلك مقابل الدائرة الانجلوفونية المضادة التي امتدت لتشمل الأقطار التي احتلّتها إنكلترا.

وكان من نتيجة ذلك الكتابة بلغة المستعمر حتى في مدى مقاومته، ونشوء ظاهرة الأدب المقاوم للاستعمار بلغة الاستعمار. وبرّر الروائيون الجزائريون، فرنسيو اللسان، كتاباتهم الإبداعية المقاومة للاستعمار بأنهم لا يكتبون أدبًا فرنسيًا، وأن استعمالهم اللغة الفرنسية مجرد وسيلة، تشبه استعمال الرسام لألوان صنعت في فرنسا أو أية دولة أجنبية، ويؤيدهم في هذه النظرة بعض الدارسين الذين برّروا ذلك بالذهاب إلى تشبيه اللغة بالأنغام الموسيقية أو الألوان التي تخلق ألحانًا مختلفة أو لوحات متباينة، ولذلك قال مولود معمري: إن اللغة فرنسية لكن التعبير جزائري.

هكذا، فَصَل أمثال هؤلاء بين اللغة والأعمال الأدبية، فاعتبروا الأولى أداة عمل كالمطرقة أو المنشار أو السكين، أو أي أداة لا تتأثر بما يحيط بها. وبالطبع يتناسى أصحاب التبرير هذا، بحكم آلياته الدفاعية، أن اللغة نتاج سياق اجتماعي في النهاية، وأنها أداة سابقة الصنع محمّلة، سلفًا، بالكثير من الإيحاءات الاجتماعية والسياسية، أو التاريخية الحضارية التي لا يمكن فصل كلماتها وتراكيبها عنها، فاللغة وعاء وأداة فكر فاعلة في آن، محملة بمضامين إيديولوجية في النهاية. صحيح أن مثل هذا التبرير كان يُواجه بما يقابله من وجهة نظر تؤكد أن الكتابة المقاومة بالفرنسية أو الإنكليزية للاستعمار الفرنسي أو الإنجليزي، تخضع لعملية ترويض، أو غسيل إيديولوجي، يصفّيها من مصاحباتها الدلالية المناقضة لفعل المقاومة الإبداعي، بما يجعل منها أداة مقاومة، سواء للمستخدمين لها قسرًا بحكم التعليم المفروض عليهم منذ الصغر، أو القراء الذين يتوجّهون إليهم للتدليل على عدالّة قضيتهم واستمالتهم للوقوف إلى جانب قضيتهم العادلة، وهي السعي إلى التحرر من الاستعمار.

ولكن مثل هذه المحاجة كانت تواجه بنقيضها، في حالة الأدب الجزائري مثلًا، حيث كنا نقرأ لمن يقول: إنه "إذا كانت هذه الروايات، من الوجهة الفنية، تقترب من الكمال فإنها لم تكن انعكاسا أصيلا للمجتمع الجزائري، وبخاصة على مستوى الجماهير الشعبية الكادحة والمستغلة، ولا الشعب بصورة عامة، بفضائله وإنسانيته ومقاومته الصامتة أو العلنية للضغط الاستعماري ". وكنا نقرأ ما يدعم ذلك من آراء يقول بعضها: "إن الكتابة الفرنسية تدفع الروائي المغربي، كرها، إلى تغيير الطبائع، وربما تشويه الشخصية أو إفقادها، ويعتبر ذلك خطرًا، بل إنه الخطر بعينه، فماذا يبقى من الأثر الأدبي إذا تغيّرت طبائع الشخصية أو تشوّهت ملامحها أو فقدت الشخصية شخصيتها".

ولكن مثل هذا الرأي الذي ذكره بعض من كتبوا عن الرواية المغربية (مثل عبد المجيد حنون عن "صورة الفرنسي في الرواية المغربية "الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر سنة 1986و"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" لـ"واسيني الأعرج" الصادر عن المؤسسة الوطنية للكتاب في الجزائر سنة 1986وصلاح الدين بوجاه في "الألفة والاختلاف بين الرواية العربية والرواية المكتوبة بالفرنسية في تونس" الصادر عن دار الجنوب للنشر في تونس سنة 2005 تقابله آراء مضادة كثيرة. وتبدأ كلها من حقيقة أن الكاتب، في النهاية، هو نتاج واقعه ونتاج الشروط التاريخية التي تشكّل فيها وعيه، وإغفال ذلك هو إغفال لحقيقة موضوعية، لا سبيل إلى إنكارها. وهي إن كتّابًا مثل محمد ديب، ومولود فرعون، وكاتب ياسين، ومالك حداد، وآسيا جبار، ومولود معمري، والجيل اللاحق عليهم الذي يمثله إدريس شرايبي، في الجزائر، أساسا، نشأوا في سياق استعماري فرنسي، معادٍ للغة العربية التي منع تدريسها وحاربها، مقابل تدريس اللغة الفرنسية التي ظلّت لغة التعليم طوال الحقبة الاستعمارية الفرنسية. وكانت النتيجة كُتّابًا يكتبون بالفرنسية حقًا، لكن بما يعبر عن تطلعات وطنهم للتحرر الذي أسهمت فيه كتاباتهم، سواء في تأثيرها على القارئ الفرنسي أو القارئ العربي على امتداد العالم العربي كله. وما أكثر ما انفعل أبناء جيلي، على وجه الخصوص، في الستينات الباكرة التي شهدت ذروة حركة التحرر الوطني وتأجج نارها في كل مكان، فكانت استجابتنا لهذه الروايات نقطة مضيئة في صالح دورها التحرري المقاوم الذي لا يزال يترك أثره في الأجيال المتتابعة، حتى تلك التي اكتمل وعيها بعد الاستقلال، وصعود حركة "التعريب".

ولا أنسى، شخصيًا، الأثر الذي تركته ثلاثية محمد ديب التي ترجمها المرحوم سامي الدروبي عن الفرنسية، وأضافت إلى رصيد الكراهية في نفسي للاستعمار الفرنسي الذي لم ننس دوره في العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956 انتقاما منها لمساندة ومساعدة ثوار الجزائر معنويًا وماديًا. ولذلك فأنا أشعر بالتعاطف المتفهم لما كتبه محمد ديب ذات مرة، قائلا: "قولوا: إن أدبًا قوميًا يظهر الآن في المغرب عامة، وفي الجزائر خاصة". وأفهم ما قاله أحد النقّاد الفرنسيين في تقديم إحدى روايات "محمد ديب" مؤكّدًا أن أعماله "روايات عربية مترجمة إلى اللغة الفرنسية لأنها كانت تحمل آلام هذا الشعب".

ولذلك فمن الظلم أن نقلّل من عروبة أو قيمة مثل هذه الأعمال التي أوصلت قضية الجزائر خارج الحدود المحلية. وما أقسى الصدق الجارح لكلمات "مالك حداد" التي تقول: "لقد شاء لي الاستعمار أن أحمل اللكنة في لساني... وأن أكون مقيّد اللسان... لو كنت أعرف الغناء بالعربية لتغنيت بها". وكانت مثل هذه الكلمات تأكيدا لما جزم به قائلا: "نحن نكتب بلغة فرنسية، لا بجنسية فرنسية". وهو قول أضافت إليه آسيا جبار التي قالت: "إن مادة قصصي ذات محتوى عربي، وتأثري بالحضارة العربية والتربية الإسلامية لا يُحدّ، فأنا إذًا أقرب إلى التفكير بالعربية مني إلى التفكير بالفرنسية من دون إنكار لفضل هذه اللغة".

ولا ينبغي أن ننسى أن كتَّاب الجيل الأول الذين ظهر بعضهم من بيئات عمالية مثل محمد ديب و"كاتب ياسين".

كانوا يتصدون لوحشية الاستعمار الفرنسي الذي لم يكفوا عن مقاومته بكل ما يستطيعون. ولا أملك سوى موافقة "واسيني الأعرج" على ما ذهب إليه من أن معظم الذين طرحوا قضية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، على أساس أنه جزء من الأدب الفرنسي، يلتقون في النهاية، عن قصد أو غير قصد، مع الذين استغلّوا قضية اللغة وسيلة لتغطية نقائصهم وتفريق القوي الثوروية في الجزائر. وضرب بعضها ببعض، من منطلق أن المكتوب باللغة الفرنسية رجعي بالضرورة، بينما المكتوب بالعربية تقدميّ بالقطع، وهو السلاح نفسه الذي تشهره، في كل مناسبة، بعض القوى السياسية لتحويل مجرى الصراع بين قوي التخلّف والتقدّم في الجزائر من صراع تاريخي عادل إلى صراع محدود على أساس اللغة فحسب.

وأتصور أن المنظور الذي يتأمّل واسيني الأعرج، من خلاله، هذه القضية لا يزال

يطرح تحدِّيًا على هوية الأدب العربي نفسه. ولا أتصور أن هذه الهوية يمكن اختزالها في اللغة فحسب، وإلا اختزلنا هوية الأدب الإسباني في اللغة التي يكتب بها أدباء إسبانيا وحدها، وحجبناها عن دول أمريكا اللاتينية التي فرضت عليها إسبانيا لغتها لقرون عديدة. وقل الأمر نفسه في هوية الأدب الأفريقي الموزّع ما بين لغة الاستعمارَين: الفرنسي والإنكليزي. لقد كان الاستعمار ظاهرة تاريخية، فرضت مقاومتها باللغة التي أُجْبِرَت الأقطار المُستَعْمَرة على تعلّمها، فلم يملك مبدعوها من سلاح للمقاومة بالكتابة سوى لغة الاستعمار التي فرضوا عليهم تجسيد مشاعرهم القومية ورؤاهم التحررية بها، وذلك على النحو الذي جعل أدبهم منسوبًا إلى هويتهم القومية أو الوطنية، حتى لو كان مكتوبا بلغة أخرى. ولذلك فإن الوضع الذي ينطبق على محمد ديب وكاتب ياسين ومالك حداد لا ينطبق انطباقا كاملا على وضع إدوارد سعيد وأمين معلوف، فقد سعى الأدباء الجزائريون الذين حاربوا الاستعمار الكولونيالي بلغته المفروضة عليهم إلى المقاومة باللغة التي جعلوها ملكهم بما جسّدوه فيها من مشاعر معادية للاستعمار ومناهضة له، مشاعر أدّت إلى طرد الاستعمار الاستيطاني من بلادهم كما فعل أقرانهم، على امتداد القارات التي احتلّتها الكولونيالية القديمة قبل أن تلفظ أنفاسها، وتترك المجال للإمبريالية بأسلحتها الجديدة ووسائل هيمنتها الأحدث.

ويمكن تلخيص الموقف من هذا التحدي الموروث، في مدى الهوية الأدبية، بما يذهب إليه الأديب الجزائري مراد بوربون من أن اللغة الفرنسية ليست ملكًا للفرنسيين، وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة. ذلك لأن أية لغة يمكن أن تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوّعها للإبداع الأدبي، أو يعبّر بها عن حقيقة ذاته القومية أو الوطنية. قد لا ينطبق هذا التكييف، تمامًا، مع بعض الاحتراس، على كتّاب الفرنسية في الأدب التونسي، مثل عبدالوهاب المؤدب صاحب رواية "الطلسم"، أو مصطفى التليلي أو "فوزي الملاح" أو "هالة الباجي". لكن يظلّ جوهر القضية الحاسم مرهونًا بشرطين، أولهما الشرط التاريخي القهري الذي يفرض على مثقفي الأمة المسْتَعَمَرة التحدث والكتابة (ومن ثم الإبداع) بلغة المسَتعْمِر، والثاني أن يمتلك المبدع (المنطوي على العداء للاستعمار والرغبة في التحرر منه) اللغة المفروضة عليه، ويعيد صياغتها بما يجعل منها ملكا له، خصوصا في مدى تجسيدها لنزوعه التحرري وتفجّر وعيه القومي أو الوطني. ولا أدل على ذلك من أن ظاهرة الكتابة بلغة الاستعمار قد تقلّصت إلى أبعد حد في الأقطار التي تحررت منه، خصوصا تلك التي استبدلت بعملية الفرنسة عملية التعريب التي حققت ثمارها على

امتداد المغرب العربي، وأصبح الغالب الأعم من إبداعه المؤثر مكتوبًا بالعربية، ولعل المثال الأبرز على ذلك كتابة واسيني الأعرج وأمثاله، فالإنجاز الذي حققه واسيني في كتابة الرواية العربية المعاصرة يظل علامة لافتة على تمسّك كتّاب الجيل الذي برز مع الطاهر وطّار بالكتابة باللغة العربية، وذلك إلى درجة أن عددًا غير قليل من الكتّاب الذين يمتلكون ناصية اللغتين بين الأجيال الأحدث، تؤثر الكتابة باللغة العربية التي غلبت على إبداع المغرب العربي، وجعلته مقروءًا في كل الأقطار العربية، باستثناء ذلك الإبداع الذي ينبني على ازدواج الهوية، وهي ظاهرة معاصرة من نتاج عالمنا المعاصر الأكثر تعقيدًا. أعني ذلك العالم الذي لم يخل من التأثيرات الإمبريالية، التي ورثت الكولونيالية.

ويبدو أن الكتابة التي يبدعها كتّاب المهاجر المعاصرة تنطوي على نوع من "المنفى المزدوج" إذا آثرنا استخدام المصطلح الذي أصبح عنوان كتاب جاريث جرينتش، وهو عن الكتابة في أفريقيا والهند الغربية بوصفها لقاء خلّاقًا بين ثقافتين. والمنظور الذي يضيفه الكتّاب (ترجمة محمد درويش) هو أن الكتابة بلغة غير اللغة الأم يثري الثقافتين اللتين تتفاعلان أثناء فعل الكتابة، فتزداد كلتاهما ثراء. وتوضيح ذلك يرجع إلى أن الكتّاب الذين يكتبون بالإنكليزية، وهي ليست لغتهم الأم، منفيون ثقافيا عن مصادر هذه اللغة وموروثاتها، ومنفيون لغويا عن الأجواء والشعوب التي يكتبون عنها. والمنفى بهذا المعنى، غالبًا ما أثبت أنه كان محفزا وليس عائقا بالنسبة إلى كتّاب القرن العشرين وسنوات قرننا الواحد والعشرين. والدليل على ذلك كتابات جوزيف كونراد وصمويل بيكيت ويوجين يونسكو بالإنكليزية، فهي كتابات تشير، من حيث النظرة العجلي، إلى حالات أدّى فيها النفي الثقافي واللغوي بالكاتب إلى انفصاله عن زمانه ومكانه بمعنى أو غيره، ولكن هذا الانفصال لم يقض على التزامه بقيم زمانه ومكانه. وغالبا ما كان الأمر كذلك لحسن الحظ مع كتّاب أفريقيا وجزر الهند الغربية الذين يستخدمون اللغة الإنكليزية. ويكمن توضيح ذلك بتنوّع كتابات هؤلاء الكتّاب خلال العقود الماضية، وثرائها بسبب هذا التنوّع، بدليل إنجاز من حصل منهم على جائزة نوبل، مثل سوينكا ونايبول.

ونقرأ في مقدّمة "المنفى المزدوج" أنه ربما كان من أشدّ الحقائق إثارة في ما يتصل بهذه الكتابة هي أن خصائصها الفريدة قد انبثقت مباشرة من خلال المشاكل التي كان على الكتّاب مواجهتها في فعل الكتابة. وعلى سبيل المثال، أوجدت ضرورة تسجيل

اللغات الجديدة أو اللهجات العامية الإنكليزية تحدّيًا لزيادة اللغة الإنكليزية نفسها، وفي الوقت ذاته فإن الدافع لاحتواء الأهداف الاجتماعية والجمالية في أجناس اللغة الإنكليزية الراهنة، أدّى إلى تطوّر أشكال وصياغات لغوية جديدة ومتميّزة... أتاحت لهؤلاء الكتّاب القدرة على تخليص العالم من عبء الصور الشائهة التي خلّفها الاستعمار وراءه، كما نجحوا في تحديد مواقفهم، والدوافع التي أدّت إلى هذه المواقف. وكانت النتيجة ما قام به هؤلاء الكتاب من تغيير صور بلادهم، سواء في عيون العالَم وعيون شعوب أفريقيا وجزر الهند الغربية.

- 3 -

ويجرّنا ذلك إلى "أدب المنفى" المكتوب باللغة العربية. وأبدأ بتحديد اصطلاح المنفى، من حيث هو مصطلح يتداخل في الدلالة مع مسمى المهجر، والفارق الواضح بينهما هو أن المنفى ابتعاد أو إقصاء قسري عن الوطن إلى غيره. والفارق بينه وبين المهجر فارق حاسم، يتمثّل في درجة القمع التي تصاحبه. أعني القمع الذي قد يكون دينيا في بعض الحالات، ولكنه يظل سياسيًا في الغالب الأعم في عالمنا العربي الحديث والمعاصر. ويرد على ذاكرتي اسم أحمد فارس الشدياق في هذا السياق، نموذجا للمنفى الاختياري بسبب الدين، وذلك على نحو ما أبان في سيرته الذاتية التي تضمّنها كتابه "الساق على الساق فيما هو الفارياق". ويظهر ذلك حين يتحدّث عن ما فعله رجال الطائفة الدينية التي ينتسب إليها بأخيه الذي عذّبوه إلى أن توفي من التعذيب، وهو الأمر الذي دفع الشدياق إلى الهرب، وظل منفيا، هاربا من القمع الديني وإرهابه في طائفته المسيحية، وذلك في السياق الذي أفضى به إلى اعتناق الإسلام، والطواف في الأقطار العربية والأجنبية التي لم يعرف فيها إرهابًا دينيًا.

أما الأمثلة على الأصل السياسي للمنفى فهي كثيرة تبدأ بالشعر، ومثالها البارز نفي البارودي الذي اشترك في الثورة العرابية على الخديوي توفيق الذي استعان بالجيش البريطاني الذي وجد في طلب العون مبررًا لاحتلال مصر، ومحاكمة خصومه العرابيين بعد القبض عليهم، ونفي البارودي وبقية زعماء الثورة إلى جزيرة سرنديب في سيلان. وظل البارودي سنوات طويلة في المنفى، كتب فيها عددًا من أجمل قصائده. وقد سمح له بالعودة إلى وطنه، بعد أن نال منه المرض وتطاول السنوات في المنفى. وبعد البارودي بسنوات حدث نفي تلميذه أحمد شوقي مع بداية الحرب العالمية الأولى

وإعلان الأحكام العرفية، وكان صديقه الخديوي عباس في الخارج، فعزله الإنكليز وولّوا بدلا منه السلطان حسين كامل. وانتقلوا إلى شاعره أحمد شوقي فنفوه، واختار شوقي أن يكون منفاه في إسبانيا، حيث الأندلس التي اختارها موئلًا له في منفاه الذي ظل فيه عددا من السنوات، كتب فيها بعضا من أجمل قصائده.

وسنترك المنفيين السياسيين في هذا المقام فما أكثرهم! ونتوقّف عند المنفيين من الأدباء الذين أجبرتهم أنظمتهم السياسية على ترك أوطانهم قسرا ليعيشوا بعيدا عن الأوطان، بعد أن أصبحوا محرومين من حقوق المواطنة، بل من حقوقهم الإنسانية في الوطن الذي تحوّل إلى جمر لا يحتمل. وكان من الطبيعي أن تغلب الرواية على أدب المنفى المعاصر، خصوصًا بعد أن أصبحت الرواية هي النوع الأدبي الصاعد في الأدب العربي. وبالطبع هناك منفيون يضطرون إلى ترك أوطانهم إلى أوطان أخرى في العالم العربي، ولكن توجُّه المنفيين السياسيين الغالب يتّجه إلى أوروبا التي وجدوا فيها الفضاء الذي يضمن لهم حرياتهم في الكتابة والتعبير، وذلك على نحو تعدّدت معه روايات المنفى بما جعل منها ظاهرة دالّة، ويمكن أن أذكر منها – على سبيل التمثيل لا الحصر – رواية بهاء طاهر "الحب في المنفى". المنشورة في سنة 1995. وقبلها رواية عبد الرحمن منيف "شرق المتوسط" التي انتهى من كتابتها في ربيع 1972. وقد ظلت لتجربتها الإبداعية آثارها الممتدة التي جعلته يعاود الكتابة في الموضوع نفسه مرة أخرى عندما كتب "الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" في شتاء 1991 بعد ما يقرب من عشرين عامًا.

وروايات عبد الرحمن منيف الرائد وبهاء طاهر تتحقّق فيها صفة النفي على الرواية وعلى كاتبيها في آن. فبهاء طاهر اضطر إلى مغادرة وطنه مرغمًا في الزمن الساداتي الذي كان انقلابًا على الزمن الناصري، وذلك بعد فصله من عمله، فأخذ يبحث عن عمل خارج مصر التي استمر نظامها الساداتي في قمع الناصريين والتحالف مع جماعات الإسلام السياسي لكسر شوكة الناصريين ومن تقارب معهم، من القوميين واليساريين، في رفض التوجّه الساداتي المناقض للمبادئ الناصرية وإهماد الأصوات المعارضة له وتهميشها تمامًا، فما كان من بهاء طاهر، بعد فصله من عمله في "البرنامج الثاني" بالإذاعة المصرية، إلا أن قبل منصب مترجم في الأمم المتحدة في مقرها الموجود في جنيف في سويسرا. حيث ظلّ يعمل لسنوات عدة، إلى أن عاد إلى القاهرة، بعد انتهاء الزمن الساداتي، متفرغًا

للكتابة. وتبدو قرائن دالّة في رواية بهاء على أن أحداثها تدور في جنيف، وتجمع بين بطل الرواية وكاتبها ملامح لا تخطئها العين الفاحصة.

أما عبد الرحمن منيف (1933- 2004) فقد ولد في الأردن من أب نجدي وأم عراقية، ودرس في بغداد، وأكمل دراسته العليا في يوغوسلافيا، حيث حصل على الدكتوراه في اقتصادات النفط. وقد خبر المنفى بكل معنى الكلمة، وظلّ بعيدًا عن وطن أبيه، ممنوعا من دخوله، محروما من جواز سفره إلى يوم وفاته بسبب كتاباته. وقد خبر المنفى بقدر ما خبر السجن، كما خبر الحياة في المنفى، وعانى جوانبها السلبية، وما يقترن بها من اغتراب وانقسام، فضلا عن الاسترجاع القسري لما عاناه من تجربة الاعتقال الوحشي الذي يجعل من روايتيه تتقاطعان مع تجربة السجن التي أدت إلى ظهور ما أصبحنا نصطلح على تسميته باسم "رواية السجن" التي أصبحت تمثّل ملمحًا بالغ الأهمية من ملامح الرواية العربية المعاصرة. صحيح أن رواية بهاء طاهر لا تعالج تجربة الاعتقال إلّا على نحو بالغ الهامشية، وفي غير ما يخص البطل. ولكنها تلتقي مع روايتي عبد الرحمن في التقاطع مع رواية "الأنا / الآخر" التي لها تراثٌ دالٌّ في الرواية العربية، فالآخر الأجنبي موجود في روايات عبد الرحمن منيف وبهاء طاهر. ولكن في سياق ينقض الثنائية الرومانسية التقليدية التي تعودنا عليها منذ "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم.

وما يجمع بين الأعمال الروائية التي أشرت أن البطل دائما منقسم ما بين ماضيه الذي عانى من قمع السلطة فيه، قبل انتقاله إلى المنفى، ووعود الحياة الجديدة التي يتيحها المنفى. وهو وضع صاغه إدوارد سعيد عندما كتب عن المنفى في كتابه "تمثيلات المثقّف" الذي ترجمه محمد عناني بعنوان "المثقف والسلطة" على النحو التالي:

"لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المنفيُّ على كونه قد أرغم على العيش خارج وطنه، بل إنها تعني - نظرًا لما أصبح عليه العالم الآن - أن يعيش بكل ما يذكره بأنه منفيٌّ، إلى جانب الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه، كما أن المسيرة "الطبيعة" أو المعتادة للحياة اليومية المعاصرة تعني أن يظلّ على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقّق أبدًا، بموطنه، وهكذا، فإن المنفيّ يقع في منطقة وسطى، فلا هو يمثل تواؤما كاملا مع المكان الجديد، ولا هو تحرر تماما من القديم، فهو محاط بأنصاف مشاركة وأنصاف انفصال، ويمثل على مستوى معيّن ذلك الحنين إلى الوطن، وما يرتبط به من مشاعر، وعلي مستوى آخر قدرة المنفيّ الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ.

ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، أي في المنفى، مع الحرص الدائم على تجنّب خطر الإحساس بأنه حقّق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" أو "الأمان".

والحقيقة أن عددا من دلالات هذا الاقتباس تنطبق على إدوارد سعيد نفسه، ففي داخله المواطن الأمريكي الذي صار إليه، والمواطن الفلسطيني الذي لا يزال منطويا عليه، منذ أن نزح به والده من وطنه فلسطين إلى القاهرة، حيث أكمل تعليمه قبل الجامعي، وذلك قبل أن يرحل إلى الولايات المتحدة التي أكمل فيها تعليمه واكتسب جنسيته الثانية، فظل مزدوجًا يجمع ما بين "إدوارد" الفلسطيني العربي و"إد" الأكاديمي الأمريكي الناجح الذي تحوّل إلى شخصية عالمية.

لكن الموقف المنقسم ليس على هذا النحو تمامًا في رواية "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف، وإن كان فيه ملمح من ملامح الازدواج في المؤلف وليس في بطل الرواية. فرجب بطل الرواية هو مناضل سياسي، اعتقله نظام سياسي قمعي مع أقران له، في بلد أقرب إلى العراق، وقد ناله من التعذيب الوحشي في المعتقل ما جعله يستسلم لجلاديه في آخر المطاف، ويكتب ما طلبوه منه من التماس بالعفو الصحي أشبه بالاعتذار، ومع مبرر الذهاب إلى الخارج للعلاج الصحي، بعد أن تدهور وضعه الصحي الذي أصبح في أخطر أحواله. ولكن توقيعه على الالتماس ظل يوجعه، خصوصًا أن أقرانه الذين نالهم ما ناله من التعذيب الوحشي لم يضعفوا مثله، فانطوى على جرثومة الوعي المنكسر بالخيانة لرفاقه الذين ظل محتملا ما احتملوه إلى أن تضعضعت مقاومته الجسدية، ولم يعد جسده يسعفه على مقاومة التعذيب أو احتماله، فخرج من عذاب المعتقل إلى عذاب الضمير الموجع الذي يتضاءل وجعه بالقياس إلى وجع الحبيبة التي تخلّت عنه وتزوّجت غيره، وأوجاع الأعين اللائمة، بعد أن نشرت السلطة الحاكمة طلب التماسه في صحفها. ولم يفلح في التخفيف عنه حنو الأخت التي حلّت محل الأم التي تحملّت الهوان لكي ترعاه وتطمئن عليه في سجنه، غير عابئة بالإهانة أو حتى الضرب، إلى أن ماتت كمدا، فلم يبق له غير الأخت التي أصبحت هي الأم وزوجها الذي يتعاطف معه. ويحصل رجب على إذن بالعلاج في الخارج، ويسافر إلى فرنسا، وهناك يعرف الوجه الحضاري للآخر، ويجد قلوبًا حانية متعاطفة، خصوصًا الطبيب الذي صار صديقا له. ويبدأ رجب حياة المنفى التي يرمّم فيها ما بقي من جسده المتهَدِّم بعون العلاج المتقدِّم.

ولكن للأسف، كان الزبانية قد اشترطوا عليه عدم البقاء في الخارج لأكثر من شهرين، ربما ليضمنوا صمته عن أفعالهم الإجرامية التي يعاقب عليها القانون الدولي. وقد قرر رجب أن يذهب إلى جنيف لفضح فظائع السجون في بلده. لكن زبانية الأمن في وطنه يقبضون على زوج أخته رهينة، فيجد نفسه أمام الاختيار الصعب: إما البقاء في المنفى، حيث الأمان، وإما العودة ليحرر زوج الأخت الذي تورّط بسببه، فيقرر العودة لأنه لا يريد أن يخسر نفسه مرتين: مرة حين قدّم الالتماس، والثانية ما يمكن أن ينال زوج أخته من تعذيب بسببه. ويعود بالفعل، ويقبضون عليه احترازيًا هذه المرة، ولا يطلقون سراحه إلّا بعد أن أصابه العمى، ولا يلبث إلّا قليلا، ويموت في بيت أخته.

والرواية تروي بواسطة صوتين: صوت البطل رجب الذي نراه بعد خروجه من المعتقل، وفي الأشهر القليلة من المنفى! وصوت الأخت التي نرى من خلال صوتها ما يكمل المشهد الروائي للمعتقل الموجود في بلد أشبه بالعراق في شرق المتوسط. وتهدف الثنائية الصوتية في ازدواج الراوي إلى تعميق إحساس القارئ بالمشهد واستكماله في مخيلته. والهدف هو ما كتبه رجب في الأوراق التي أعدها ليقدمها إلى المنظمة الدولية لحقوق الإنسان في جنيف: "إن الأحداث التي رأيتها، بأي طريقة سجّلت، تكفي لأن تكون شهادة إدانة بالموت على هؤلاء القتلة ". وكان ذلك وهو يصف التعذيب الوحشي الذي عاني أهواله خمس سنوات، وترك الوصف في أوراقه التي سلّمها لأخته أنيسة التي أكملت الشهادة.

قد نقول إن الرواية على هذا النحو الذي قمت بتلخيصه تلخيصًا مخلًّا بالتأكيد هي أقرب إلي "رواية السجن" منها إلي "رواية المنفى" . ولكن ما يبرر وضعها في "رواية المنفى" أمران: أولهما حقيقي والثاني مجازي، فالرواية تتناول شهرين من حياة المنفى، ولكن قسوة التجربة تجعل المؤلّف المضمر منجذبا دائما إلى أصل الداء، وهو الوطن، وما جري في أحد معتقلاته من تعذيب وحشي، يغطي على كل ما عداه، فيلتهم أغلب السرد، ولا يستبقي إلّا أقل القليل للمنفي. أما السبب المجازي فهو أن السجن أو المعتقل منفي في حد ذاته، ما ظل المنفى إقصاء قسريًا قمعيًا يحول بين المنفىّ وأهله، وكل من يحبّهم ويأنس بهم.

والبنية التي نراها في "شرق المتوسط" نراها في "الآن... هنا أو شرق المتوسط الجديد" فالرواية الثانية منقسمة إلى قسمين: الأول يقع في عمورية التي هي اسم رمزي

لإحدييدول شرق المتوسط، وموران التي لا تختلف عنها، وقد تكرر اسمها في "مدن الملح" دالا على الحقيقة. والثاني يقع في المنفى "براغ" حيث المشفى الذي يعالج فيه البطل، ولا يخرج من هذا المشفي إلّا إلى باريس التي يستقر فيها، بعيدا عن الوطن الذي تحوّل إلى سجن كبير. ووجه الشبه بين الرواية القديمة والرواية الأحدث أن الذاكرة مُهوَّسَةٌ، في فضاء المنفى، بذكريات التعذيب في معتقلات الوطن الجمر. وتنقسم الذكريات بدورها إلى تتابع ما بين سجون "موران" و"عمورية". وكلها في الوحشية سواء. والرواية تبدأ بما يحكيه عادل الخالدي الذي ظل سجينًا لسنوات من التعذيب الوحشي الذي انهارت معه حالته الصحية إلى أن وصلت إلى درجة الخطر الذي يفضي في النهاية إلى الموت. ويبدو أن زبانية السجن حين يئسوا منه، وأدركوا أنه موشك على الموت أفرجوا عنه، كي يذهب إلى العلاج في الخارج، في مشفى كارلوف في براغ عاصمة التشيك. وهناك تبدأ حالة عادل الخالدي في التحسن، لكنه يظل معتصما بوحدته وتوحّده، لا يفتح قلبه أو لسانه للتواصل مع أحد، رغم حنو الممرضات وحدب رئيستهن جوليا عليه. ولا يخرج من شرنقته إلّا بعد أن التقى ومريض من موطنه هو طالع العريفي الذي خاض تجربة الاعتقال التي خاضها عادل، ولكن خالد ظل كقشرة البيضة التي تنغلق على ما في داخلها، مؤمنًا بأنه لم يفارق زنزانته الانفرادية بعد، ويقول لصديقه: "أحمل معي السجن أينما ذهبت، ويبدو أنني لن أستطيع التخلي عنه أبدا"وهي عبارات موجزة لكنها بالغة الكثافة، فالمعتقل الذي ذاق جحيم الانغلاق على الذات في زنازين التعذيب ينغلق على نفسه، ولا يثق بأحد ليفتح له قلبه، ويحيا مستريبا بالآخرين دائما، ويظل على حذر منهم، فقد يكونون جواسيس أرسلهم زبانية التحقيق ليعترف لهم بما يخفيه. وشيئًا فشيئًا تترسخ هذه العادة التي يؤسّسها الاعتقال فتتجذّر على نحو يجعل الخلاص من آثارها المدمرة بالغ العسر. ولكن مع ذلك كلّه، يتعدّل الموقف بتأثير كلمات عادل الخالدي التي تؤكد أن السجين لا يهدم أثر السجن نفسيًا، إلا إذا قاوم داخله حالة الخوف ووعي الخوف على السواء، وهذا لا يحدث إلّا بتعرية ما حدث وكشفه، بما يفضح القامعين، ويجعلهم مدانين في أعين الآخرين، والخطوة الأولى في ذلك هي أن نتسلّح بشجاعة الاعتراف، وأن نقول الحقيقة لأنفسنا وللآخرين الذين نؤمن بأن حريتنا لا تنفصل عن حريتهم. وشيئا فشيئا يؤمن طالع بما يقوله عادل: "إن الكلمة الصادقة قد لا تظهر نتائجها بسرعة، ولكن حين تنفذ إلى عقول الناس وقلوبهم وتستقر هناك، فلابد أن تتحوّل إلى قوة، وتكون قادرة على فعل الكثير".

وبالفعل يكتب عارف الغطريفي عن كل ما لقيه من معاملة وحشية في المعتقل، ويعطي الأوراق لعادل كي يقرأها ويحفظها. أما هو فتزداد حالته سوءًا، حين يفرض على غرفته الأمن التشكي حراسة خاصة لأن وزير نفط بلده في زيارة رسمية إلى التشيك. وهو الأمر الذي يؤدي إلى انتكاس الحالة النفسية والصحية لطالع العريفي الذي يسلّم أوراقه قبيل موته لعادل الذي أصرّ عليه أن يكتب شهادته. وتتصاعد توابع الانتكاسة الصحية التي تؤدي إلى موت طالع العريفي بعد أشهر من العلاج في المنفى. وبقدر حزن عادل على صديقه، يتزايد رفضه لانقسام الرفاق السياسيين الذين حماهم المنفى من الاعتقال، وترك لهم المجال واسعًا للمجادلات في ما لا طائل وراءه، والوقوع في شراك التنظيرات المتعارضة. والانقسامات بين الإخوة الأعداء، فضلا عن الانزلاق إلى تعذيب الذات والقمع الذي يمارسه المقموعون الذين يتحوّلون إلى قامعين. ويستخدم عادل الخالدي ذلك كله مبررًا للانتقال إلى باريس التي كان يتطلع إلى الذهاب إليها. ويعينه صديق بالفعل على الانتقال إليها، والدخول إلى أحد مستشفياتها لاستكمال العلاج بدعم من أصدقاء، آخرين، وتأتي مفارقة أن يرى أحد زبانية التعذيب في المستشفى نفسه، بعد أن طلبت منه الممرضة أن يقوم بالترجمة بين الطبيب وأحد المرضى الذي يخاف أن يدخل إلى غرفة العمليات، وذلك في مشهد لا يخلو من مغزى أخلاقي، فالمجرم لا بدّ أن يلقي عقابه في النهاية، وذلك في السياق الذي يقوم فيه عادل الخالدي باسترجاع رحلته بين سجون بلده الرهيبة، مصوّرا مشاهد تعذيب تقشعر لها الأبدان حقيقة لا مجازا. ويأخذ هذا الاسترجاع أشكالا من التصوير لكل ما هو بشع وقبيح وغير إنساني، وعلي نحو يغدو معه الإنسان الذي كرّمه الله كائنا شائها وحشيا، يتجلّى في أدنى صور الانحطاط والسادية والتعذيب والانحراف.

والرواية الثانية لعبد الرحمن منيف تشبه الأولى في بنائها وفق ثنائية ضدية: طرفاها القامعون والمقموعون من ناحية وتقدم الأوطان التي تنعم بالحرية والعدل واحترام إنسانية الإنسان وكرامته، مقابل الأوطان المتخلّفة التي تستبدل بالحرية العبودية. وبالعدل الظلم، وباحترام إنسانية الإنسان وكرامته إهدار هذه الإنسانية ومعاملة البشر كالحيوانات من قامعين تحوّلوا، بدورهم، إلى وحوش ضارية. وتكتمل هذه الثنائية الضدية بالتفاصيل اللازمة بين حديقة المستشفى الساكن الهادئ الوادع المشمس الذي يشبه لوحة عامرة بجمال الربيع وأطياف الحب والحنو، مقابل قاعات التعذيب التي تشبه مجازر لا تمايز في وحشيتها الواقعة على المسجونين والسجينات، فضلًا عن الزنزانات

الانفرادية التي تشبه القبور لا تنقطع فيها صرخات الألم الذي لا يحتمله بشر. وتوازي الثنائية التي تقسم فصول الرواية الأولى ما بين البطل (رجب) وأخته (أنيسة) الثنائية نفسها التي تجمع في الرواية الثانية ما بين عارف الغطريفي وعادل الخالدي، سواء على مستوى الصداقة أو على مستوى الاسترجاع والتذكر، حيث تقوم الذاكرة بالدور الأهم في تدفق السرد الذي تتعدّد حتى مستوياته اللغوية بتعدّد الشخصيات واختلافاتها، وتعدّد السياقات والفضاءات في آن. وهي صفة تكمل غيرها من الصفات، وتلازم تنوّعها الذي يتحرك ما بين النقائض التي تضع النور مقابل الظلمة والضيق مقابل البراح، والمناضل في السجن مقابل المناضل بالكلمات الجوفاء خارجه وخارج الوطن الذي يتحوّل كلّه إلى معتقل كبير. صحيح أن طرفيّ ثنائية المنفى ما بين خارج الوطن وداخله تنجذب دائما إلى استرجاع الماضي، ومن ثم العودة الدائمة للسرد إلى الأصل الطارد، وذلك على نحو تتوازن معه الثنائية في روايتي منيف اللتين كتبهما في منفى من المنافي التي عاش فيها ما بين فرنسا وسوريا إلى أن توفي في الثانية. ولكن طبيعة التقاطع ما بين رواية المنفى ورواية السجن هو السبب في هذه النتيجة، وهو أمر ينطبق حتى على التقاطع مع تيمة الأنا / الآخر التي لا نرى في أفقه سوى "الآخر الخارجي" أعني الوجه الإنساني الإيجابي في مقابل "الآخر - الداخلي" الذي لا نرى فيه سوى الوجه الوحشي السلبي.

- 4 -

أما رواية "الحب في المنفى" التي سبق أن كتبت عنها تفصيلًا، فهي واحدة من أجمل روايات بهاء طاهر. وبطلها صحافي ناصري، أطاحت به "ثورة التصحيح" الساداتية بعيدا عن رئاسة التحرير التي كاد يصل إليها، ونفته بعيدا عن مصر مراسلًا لجريدته في إحدي العواصم الكبرى، هي جنيف. وهناك في مؤتمر تعقده لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاك هذه الحقوق في شيلي، تتجمع شخصيات الرواية الأساسية، ويلتقي الصحافي الناصري وزميله الشيوعي القديم إبراهيم المحلاوي القادم من بيروت ممثلا لصحيفة تصدرها إحدى منظمات المقاومة هناك، بعد أن محت الهزيمة المشتركة أسباب العداوة بينهما، وأصبح كلاهما منفيًا عن وطنه، وذلك في عالم هجر أحلامهما التي أصبحت منفية مثلهما، مضطهدة اضطهاد بيدرو إيبانيز الذي شوهته إدارة الأمن الوطني في شيلي، بعد رحيل سلفادور أليندي الذي اغتالوه بعد موت عبد الناصر بثلاث سنوات. ولا تجاوز أحداث الزمن الروائي أشهرا معدودة، فالأحداث تبدأ من

مطلع يوليو 1982وتنتهي في شهر سبتمبر من العام نفسه، عقب مذابح صبرا وشاتيلا التي حدثت في الشهر نفسه، ويؤدي حدوثها دورا مهما في بناء السرد الروائي. واختيار هذا الزمن بعينه له دلالته الخاصة، فهو اختيار لذروة المأساة العربية التي حدثت بعد العام السابع والستين، عقب سلام كامب ديڤيد، حين لم يعد أمام إسرائيل ما يحول بينها والعربدة الكاملة في الأرض العربية، وحين كان لا بدّ من القضاء على الصوت الوحيد الباقي للمقاومة في لبنان، وبعد أن لم يبق من الحكومات العربية من يمتلك القدرة على النهوض بعبء الدفاع عن الشعارات العربية القومية للوحدة وحماية استقلال الأوطان العربية. وحين تحوّل الشعب الفلسطيني في هذه الأشهر الدامية إلى أمثولة لإرهاب غيره من الشعوب العربية التي ظلّت الطليعة من أبنائها تحلم بمقاومة الاستسلام واليأس.

هذا السياق المنكسر المظلل بالهزيمة ينعكس على بطل الرواية وصديقه الشيوعي القديم، ويصل ألبرت الأفريقي القادم من غينيا الاستوائية ببريچيت النمساوية المغتربة في وطنها الذي تنفي نفسها منه، وتدخل في علاقة حب مع البطل، محكوم عليها بالفشل منذ البداية، وتصل الصحافي المصري بشبيهه برنار الذي يغدو صورة موازية له في موطنه الأوروبي الذي يخضع للسياق التاريخي نفسه. هكذا يهبط الزمن الخارجي للرواية على زمنها الداخلي، فتبرز هذه القدرية المسؤولة عن حركة الشخصيات في الرواية. أعني هذه الحركة التي تتجه صوب الهاوية دائما، كأنها الحركة التراجيدية لأبطال المأساة الإغريقية المحكوم عليهم سلفا بالدمار. أقصد إلى هؤلاء المنفيين المهمّشين المقموعين داخل أوطانهم وخارجه، أولئك الذين لا يمتلكون من أمر مصائرهم شيئا، فهم أعجز من أن يغيروا من مصائرهم العامة والخاصة، خصوصًا بعد أن فقدوا عالمهم الذي ألفوه، وبعد أن حقق لهم من أمانيهم ما أفرحهم، لكن حدث ما أحال الأحلام إلى كوابيس، فلم يبق لهم سوى البحث عن خلاص لا وجود له في غربة المنفى، فلا يبقى لهم سوى محاولة التشبث بما تبقي لديهم، حتى لا يطفئوا بأيديهم ما بقي من ذكرى الأحلام التي دفعوا ثمنها عمرًا بأكمله. لكن الشيء الوحيد الذي يفلحون فيه هو إبطاء إيقاع النهاية التي نعلم، منذ البداية، أنهم لا يستطيعون أن يمنعوها لأنها أقوى من قدراتهم المحدودة، وتأتي النهاية كالقدر المحتوم الذي لا مفر منه في التراجيديا اليونانية وكالحتم التاريخي الذي آمن به الماركسي إبراهيم المحلاوي، ذلك الذي لا يبقى منه في الرواية سوى طائر الموت، في موازاة البطل الذي نتركه في ظلمة النهاية بين قبضتي الأزمة القلبية الثانية والأخيرة في ما يبدو. وما بين الأولى والثانية تتحرك الدائرة المغلقة لوجود الأبطال وزمنهم الآفل. وقد

رأينا الأزمة القلبية الأولى، بعد حوار البطل الكاشف مع صورة عبد الناصر الرمز الذي تهشم مثل صورته، كأنه النذير الذي يرهص بالنهاية التي نرى فيها البطل وحيدًا، تحيطه الظلمة التي تنغلق عليه كالكفن، لكن بعد أن يفتح عينيه على آخر صورة يراها، وهي أولى صور الصفحات الأولى من الرواية، حيث نشاهد بيدرو إيبانيز في المؤتمر الذي لم يكن كغيره من المؤتمرات لأنه جمع كل شخصيات الرواية التي نسج منها بهاء طاهر مرثية عالمه الروائي الذي هو، في الغالب، عالم النهايات.

ومن نوافل القول أن نشير في هذا السياق إلى بعض أوجه الشبه التي تجمع بين البطل والروائي الذي كتب "الحب في المنفى". فبهاء طاهر كان يشتغل بالإعلام مثل البطل، ولكنه كان منفيًا باختياره. وهو ناصري رافض الساداتية التي تدور في زمنها أحداث الرواية. وأحداث الرواية نفسها تشير إلى شوارع وميادين وعمائر جنيف، فضلا عن بحيرتها الشهيرة. ونبرة السرد في الرواية حزينة كأنها معزوفة رثاء لزمن جميل مضى. والكاتب أو السارد المعلن يحقّق نقيض ما فعله عبد الرحمن منيف، فيجعل من قصة حب البطل بريچيت مجرى أساسيا من مجاري السرد الذي يضع في الصدارة منه "تيمة" الحب في المنفى. وحضور بريچيت في رواية بهاء طاهر يشبه الحضور الحاني للمرأة الأجنبية الممرضة في رواية "الآن.. هنا" حيث تقترن جوليا بما يشبه حضور مايا، وكلتاهما تنتسب إلى ملائكة الرحمة فعلًا، حتى لو كان عبد الرحمن منيف لا يرينا شيئا من عالمهما، ويستخدمهما في البناء كأنهما تفاصيل صغيرة للوحة بانورامية، نرى فيها عددا كبيرا من الشخصيات المتنوّعة. وما يجمع بين روايتي منيف ورواية بهاء طاهر - في النهاية - هو القمع الذي تتجاوب أصداؤه في سياقات الروايات الثلاث، حتى على المستوى اللغوي الذي يمايز بين لغة القامع الأمرية الوثوقية والمؤدلجة في الوقت نفسه ولغة المقموع التي تبين عن المقاومة الكامنة كالرفض في داخله، فضلا عن التوتر الذي لا تفارقه دوامات داخلية من صراع باطني، يتضاد فيه مبدأ الرغبة التي يقمعها مبدأ الواقع.

تنويه[1]

تأصيل:

* عن الاصطلاح النقدي، (نشرت الصياغة الأولى بجريدة الحياة اللندنية يونيو 1998).

* وضع الناقد الأدبي العربي، (نشرت الصياغة الأولى بمجلة دبي الثقافية مايو 2013م).

* البعد الإنساني للإبداع، (نشرت الصياغة الأولى بمجلة العربي الكويتية يونيو 2013م).

* الناقد التنويري، (نشرت الصياغة الأولى بمجلة العربي الكويتية نوفمبر 2013م).

صعود النقد الحداثي

* صعود البنيوية، (نشرت الصياغة الأولى بجريدة الحياة اللندنية، 2000م).

* تأسيس مجلة حداثية، (نشرت الصياغة الأولى بمجلة العربي الكويتية، يوليو 2000م).

* عن هوية الحداثة، (نشرت الصياغة الأولى بمجلة دبي الثقافية، يوليو 2012م).

* خصوصية الحداثة العربية (نشرت الصياغة بمجلة دبي الثقافية، أغسطس 2012م).

عن القراءة:

* (نشرت الصياغة الأولى بجريدة الحياة اللندنية من مارس 2006م، إلى إبريل 2006م).

مع الآخر:

* (نشرت الصياغة الأولى بجريدة الحياة اللندنية، بين مارس 2000م، ونوفمبر وديسمبر 2003م، وفبراير 2007م).

قضايا نقدية :

* عن الواقعية (نشرت الصياغة الأولى بجريدة الحياة اللندنية نوفمبر 2003م).

---

(1) هنا إشارة إلى مكان وتاريخ نشر بعض المقالات، وقد أعدتُ النظر فيها قبل نشرها في هذا الكتاب تحت عنوان: تحديات الناقد المعاصر.

* أدلجة النقد وأصوليته، (نشرت الصياغة الأولى لأدلجة النقد بجريدة الحـــياة اللندنيـــة، يونيو 2009م).

* الدوران في دائرة الآخر، (بحث قُدِّم في ندوة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، في ندوة الخطاب النقدي العربي - الإنجازات والأسئلة، الفترة من 4 - 6 ديسمبر 2006م).

* عن المهجر والمنفى، (بحث قُدِّم في ندوة مجلة العربي الكويتية، عن المهجر والمنفى.. من منظور مختلف، مارس 2012).

الفهرس

اهـــداء 5
مفتتح.. 7

تأصيل

تحدّيات الناقد المعاصر.. 21
عن الاصطلاح النقدي... 43
وضع الناقد الأدبي العربي... 53
البعد الإنساني للإبداع 60
الناقد التنويري... 68

صعود النقد الحداثي

صعود البنيوية.. 85
تأسيس مجلة حداثية... 101
عن هوية الحداثة 124
خصوصية الحداثة العربية 133

عن القراءة

سلامة التفسير 143
تحوّلات القراءة 149
القراءة الفاحصة 154
القراءة البنيوية 160

فاعلية القراءة... 167
معايير القراءة... 174

حوار مع الآخر

جاك ديريدا 189
أمبرتو إيكو 210
التعلّق / التعالق النصّي 221
روبرت يونج 232
ميشيل بوتور 245

قضايا نقدية

عن الواقعية 257
أدلجة النقد وأصوليته.. 275
الدوران في دائرة الآخر.. 290
1 – ملاحظات استهلالية.. 290
2 – دلالات البداية 294
3 – مفارقة جيل 1919.. 301
4 – فترة ما بين الحربين 306
5 –مابعد الخمسينات 308
6 –مابعد العام السابع والستين 313
عن المهجر والمنفى.. 319

كتب جابر عصفور

تأليف :

1- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : (الطبعة الأولى، القاهرة، 1974)

2- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي : (الطبعة الأولى، القاهرة، 1978).

3- المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين : (الطبعة الأولى، 1983).

4- قراءة التراث النقدي، دمشق،1991م.

5- هوامش على دفتر التنوير، بيروت، 1993م.

6- إضاءات، القاهرة، 1994م.

7- أنوار العقل، القاهرة، 1996م.

8- آفاق العصر، القاهرة، 1997م.

9- نظريات معاصرة، القاهرة، 1998م.

10- زمن الرواية، القاهرة،1999 م.

11- ضد التعصب، القاهرة، 2000م.

12- استعادة الماضي، القاهرة،2001م.

13- ذاكرة للشعر، القاهرة، 2002م.

14- قراءة النقد الأدبي، القاهرة، 2002م.

15- أوراق ثقافية، القاهرة، 2003م.

16- مواجهة الإرهاب - قراءة في الأدب الروائي، القاهرة،2003م.

17- في محبة الأدب، القاهرة،2003م.

18- الرهان على المستقبل، القاهرة،2004 م.

19- الاحتفاء بالقيمة، دمشق، 2004م.

20- غواية التراث، الكويت، 2005م
21- دفاعا عن المرأة، القاهرة، مارس2007م.
22- من هناك، القاهرة، 2007م.
23- رؤى العالم - عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، الدار البيضاء - بيروت، 2008 .
24- مقالات غاضبة، القاهرة، 2008م.
25- جامعة دينها العلم، القاهرة، 2008م.
26- نقد ثقافة التخلّف، القاهرة، 2008م.
27- نحو ثقافة مغايرة، بيروت، 2008م.
28- النقد الأدبي والهوية الثقافية، دبي،2009 م.
29- زمن جميل مضى، القاهرة، 2009م.
30- في محبة الشعر، بيروت،2009 م.
31- نجيب محفوظ - الإنجاز والقيمة- القاهرة، 2010م.
32- الهوية الثقافية والنقد الأدبي، القاهرة، 2010م.
33- الرواية والاستنارة، دبي،2011م.
34- غواية التراث، القاهرة،2011 م
35- عوالم شعرية معاصرة، الكويت،2012 م.
36- دفاعا عن التراث، القاهرة،2012م.
37- للتنوير والدولة المدنية، القاهرة، 2013م.
38- "هذا زمان القص"، القاهرة، 2014.

ترجمة :

1- عصر البنيوية، بغداد، 1985.
2- الماركسية والنقد الأدبي، الدار البيضاء، 1987م.
3- النظرية الأدبية المعاصرة، القاهرة، 1991م.
4- اتجاهات النقد المعاصر، القاهرة، 2002م.
5- الخيال، الأسلوب، الحداثة، القاهرة، 2005م.

جابر عصفور

تحديات الناقد المعاصر

إن الممارسة النقديّة، على مستويَيْ التنظير والتطبيق، جعلتني أنتهي إلى أن أي ناقد لا يستطيع أن يمضي طويلاً في مناقشة مهمة الشعر، أو غيره من أنواع الفن، من دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولاً عن مهمة الإنسان وموقفه من الحياة، فضلاً عن علاقة الفن بتلك المهمّة أو هذا الموقف. فبمثل ذلك يلحظ الناقد العلاقة المتبادلة بين اكتمال الفن واكتمال الحياة على السواء. فالناقد لن تكتمل له صفة الناقد، إلا إذا كان واعياً بما يقوم به بوصفه نشاطاً انسانياً اجتماعياً وعِلماً من العلوم الانسانية في آن. فالناقد فرد في مجتمع، يعي أن ممارساته النقديّة نشاط اجتماعي مشروط بشروط اللحظة التاريخية التي يمرّ بها مجتمعه من حيث هو فاعل اجتماعي يسعى إلى أن يسهم مع غيره، عن طريق دوره المتعيّن، وعلى نحو مباشر وغير مباشر، في الانتقال بالمجتمع من وهاد الضرورة إلى آفاق الحرية.

ولا بدّ لنا من أن نلاحظ الفارق بين إبداع الأعمال الأدبية والفنيّة، وابداع النظرية وصياغتها. فالابداع الأوّل فردي من إنتاج فرد بعينه يصوغ رؤية جمالية هي موازاة رمزية لواقع محدَّد، وهي رؤية تجاوز هذا الواقع الى ما هو انساني. أما الابداع الثاني الذي يتصل بصياغة النظريّة، فهو بناء تصوّري يجاوز الفرد، عابراً للأفكار والقارّات، لا يمكن نسبته إلى دين ولا قومية، ولا حتى إلى فرد بعينه، حتى لو بدأت نواة النظرية من فرد.

وكما يُدرك المبدِع أنه يصل إلى العام من خلال الخاص، والى الانساني عبر المحلّي، فإن الناقد يدرك أن نشاطه يبدأ من قراءة النصوص التي تفرض حضورها عليه سلباً وإيجاباً، وتقوده قراءتها إلى مراجعة أدواته لتستوعب التنوع اللانهائي لأعمال الإبداع التي قد تتأبّى على حدود النظرية وأدواتها وقدرتها على الاستيعاب. وعندئذ على الناقد أن يسائل النظرية نفسها، ويضعها موضع الفحص الذي قد يدفع بالناقد إلى ضرورة مساءلة غيرها، لتوسيع أدواته، أو ربما إلى استبدال نظرية بغيرها.

لوحة الغلاف: ماغريت

ISBN 978-9938-886-50-4





التنوير للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - القاهرة - تونس